MARIÁN CAO
APRENDER A MIRAR
Feminismo y prácticas artísticas
FEMINISMOS

MARIÁN CAO
APRENDER A MIRAR
Feminismo y prácticas artísticas
FEMINISMOS

Marián Cao

Aprender a mirar

Feminismo y prácticas artísticas

EDICIONES CÁTEDRA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Por qué este libro

Llevo décadas, creo que toda mi vida, revisando los fundamentos de la creación artística, tratando de comprender por qué, para qué, desde dónde, cómo y con qué creamos los humanos.

Mis últimos textos insisten una y otra vez en esta búsqueda, y en ellos reconozco una obstinación que me acompaña: Memoria, ausencia e identidad (2006), Curar las heridas (2007), Para qué el arte (2015), Aletheia, contra el olvido (2017), En busca de la levedad (2020), Dibujar en pandemia (2021), Bajo la superficie (2021), Sobre lo desconocido en el arte (2022), El artista como aedo (2024), entre muchos otros, son resultado de una indagación que va más allá de la belleza y la armonía, que va más allá de la trascendencia, o que busca precisamente la belleza, la armonía y la trascendencia como una estrategia psíquica para dar sentido a la vida y soportarla, vincular nuestra soledad al afecto para sentirnos amados por alguien o celebrar una existencia con los otros marcándola como un acontecimiento digno de ser señalado.

Cuando voy a los museos con una organización tradicional, cuando veo las imágenes que componen la cultura visual, cuando repaso los textos educativos para niños, niñas y adolescentes sobre las artes, soy testigo, sin embargo, de una ordenación que escapa y confronta lo que anhelo: una estructura visual, una política de lo visible que jerarquiza, expulsa, organiza la percepción, a la par que el mundo, en un contraste binario que simplifica, legitima y celebra la exclusión, la discriminación y la violencia hacia los otros. Una ordenación de lo visible que solo se autoriza en la medida en que desautoriza lo otro. Mis escritos se rebelan contra esa política perceptiva, contra esa estructura simbólica que amplifica el dolor propio y justifica el ajeno, el uso de la fuerza y la dominación.

De esto trata este libro, de la deconstrucción de esa mirada y de esa concepción de la creación y de la apertura hacia otra creación, otra

mirada desprejuiciada, profundamente humana, con raíces en nuestras propias manos y sentidos, en nuestra estructura psíquico-corporal.

Partir del descontento y la incomodidad, de la inquietud y el desarraigo que supuso para mí ser mujer zurda con acento de periferia y sabor de salitre en un mundo para hombres diestros sin acento detentadores de la centralidad geográfica y del saber ha sido una ventaja. Esa ventaja epistémica que tan bien conceptualizó Harding y que permite una mirada crítica desde los márgenes, descentrada, donde hemos sido situados en algún momento de nuestras vidas y que nos ha permitido activar una sospecha epistemológica. Ello me lleva a desmenuzar, a la manera de los entomólogos, las raíces de una conceptualización de arte asociado a un nacionalismo patriótico que, para crear sentido de pertenencia entre los suyos, se apoya en la negación de lo otro, construyendo continuamente una alteridad negativa, considerando al resto extranjero, ajeno y extraño, subalterno y prescindible: bárbaro, sin genealogía ni linealidad. Ello me lleva a analizar una percepción que posee, nombra y describe al otro con la mirada, en un ejercicio de dominación simbólica destructiva. Me lleva a la crítica de la cultura y los espacios museográficos que construyen identidades heroicas míticas y nacionales contra la identidad extranjera, masculinas contra femeninas, élite sobre el pueblo, saber autorizado sobre saber popular, centralidad frente a periferia. Derecho a ser frente a legitimación de la inexistencia, frente al derecho a eliminar. Necesidad frente a contingencia. Conceptos creados para destruirnos mutuamente y hacer ley de la destrucción. Pensamiento, en definitiva, alejado de la vida.

Frente a ese conocimiento conceptual, abstracto, desligado, basado en la soledad de la escritura y la lectura en silencio de conceptos creados, parecidos simulacros ajenos a la existencia, a los cuerpos y sus relaciones, emerge el conocimiento creador, el conocimiento musical, manual, corporal, espacial, experimentado, físico, en movimiento, táctil, anclado en la vida, el espacio y el tiempo.

Es cuando las creadoras, los creadores, debemos alzar la voz. Y escribir también, deconstruyendo y denunciando conceptos fuera de la vida, pero impuestos como únicas traducciones posibles de esta.

Reivindicar el conocimiento corporal, sensorial, sonoro y táctil, el cuerpo que sabe, que recuerda, que acumula experiencia, habilidad y saber. Un conocimiento que sabe dibujar antes de pensar conceptualmente, que realiza acrobacias sin saber geometría espacial, que se relaciona con la madera o la piedra sin saber el grado de resistencia o flexibilidad, que crea sonidos sin conceptualizar las armonías o las relaciones visuales, que observa, conecta y sintetiza un solo movimiento con el carboncillo.

Por ello, porque dibujo mucho, con pasión, interés y concentración, porque bailo, canto y uso la arcilla, pienso el hacer artístico fuera de la conceptualización que ha deshabitado la creación misma, encorsetándola en un patriarcado extractivista y bélico y haciéndole responder a sus exigencias. El proceso creador hace estallar los conceptos. Como una necesidad humana que nos obliga a detenernos ante lo desconocido, el proceso creador nos hace observar con atención —con la extrañeza y curiosidad del científico o científica— cómo está hecho el mundo y ver en las diferencias un motivo de interés por conocer. El proceso creador hace de la experiencia un universal que nos conmueve, sin necesidad de convertirlo en ley.

Tengo muchos agradecimientos que hacer, después de tantos años. A mis amigas y amigos de En pie de paz [1] , a quienes nombro a lo largo de este libro y que me enseñasteis a escuchar, reflexionar, teorizar desde lo privado hacia lo público y desde lo público hacia lo privado, me enseñasteis a compartir y resistir, a imaginar una vida mejor, sostenible, en comunidad. A Noemí Martínez Díez, mi primera compañera de viaje en la universidad, una segunda madre, con la que creamos alianzas intelectuales y personales que hicieron crecer un área y nacer la disciplina de la arteterapia en nuestro país. Gracias por tu tesón, ilusión, empeño, sabiduría y confianza. Creo que hemos conseguido sembrar y poder irnos dejando un campo floreciente. A Celia Amorós, mi primera y verdadera maestra, en quien encontré un modelo intelectual que combinaba la sagaz inteligencia con la ironía intelectual. Formo parte de toda una generación de mujeres a las que ha dado fundamentos intelectuales —la fuerza de la razón— y motivos para construir teoría —como siempre insistía—: «No hay nada más práctico que una buena teoría». A Antonia Fernández Valencia, con quien he compartido

proyectos que han cambiado perspectivas, desde Museos en femenino hasta Madrid, ciudad de las mujeres . Gracias: mientras yo aportaba pasión, tú aportabas rigor, calma y conocimiento. A María Jesús Díez, cuya visión inteligente, crítica sin sesgos ideológicos me ha permitido ver los míos. Gracias por introducirme en los seminarios semanales de Aristóteles, islas de placer intelectual en la tristeza burocrática universitaria. A Nora Levinton, por ayudarme a ver los componentes psíquicos del sufrimiento de las mujeres y por poder disfrutar de cenas entre amigas analizando conceptos y pensando proyectos. Siempre se nos han quedado cortas las cenas, y tenemos que planificar la siguiente. A Virtudes Martínez, que, aun en la lejanía, eres capaz de transmitirme tu rebeldía, tu insatisfacción ante la injusticia y tu infinito placer por la vida. A Concha Hernández, de EllasCrean, por tu generosidad, maneras serias y honestas de comprender la cultura. A Alberto Gamoneda, por encontrarte en el museo como una piedra preciosa que renueva cada día el compromiso con los derechos culturales, los de verdad, los que implican la escucha a la comunidad, los que crean, cada día, cultura. Por ser, además, un magnífico poeta. A ver cuándo te animas a publicar. A Natividad Corral, por tu mirada profundamente compasiva, por enseñarme a pensar en todo lo sintiente más allá de lo humano. A Ana Martín y Beatriz Lorenzo, amigas de infancia y madurez, divertidas, buenas, maravillosas. A todas mis amigas y amigos, colegas, compañeras y compañeros, que han sido y son muchísimos a lo largo de estos años: Guillermo Lledó y su inagotable afán de polemizar conmigo; a Catalina Rigo, por mantener viva la relación y no faltar nunca a una fecha; a Julio Romero, compañero de sufrimientos y alegrías universitarias, siempre recordaré el baile que nos echamos en la cafetería de profesores; a todas mis compañeras actuales de equipo de investigación y unidad docente, entusiastas, comprometidas con la buena docencia, implicadas en el rigor de la buena investigación, asustadas por la precariedad universitaria pública madrileña: vosotras me devolvéis la responsabilidad de dejar formado un equipo honesto, generoso, que no se deje contagiar por la mediocridad y siga haciendo crecer la investigación auténtica y la creación, más allá de exigencias burocráticas; a Rocío de la Villa, María José Magaña, Marisa González, compañeras obstinadas de asociación en tiempos complejos, cuántas horas hemos pasado pensando estrategias para una igualdad real en la cultura. A los que,

a través de mis hijos, se hicieron amigos de crianza común: a Elvira González, compañera de proyectos, amiga, que has revisado este texto con cariño y atención; a Carlos Gutiérrez y Marcia Cascales, por aquellos cafés a las ocho de la mañana en el bar La Luna imaginando la vida, y tratando de comprenderla; a Carlota Álvarez Basso, reencontrada después de tantos años en la parada del bus de nuestros hijos. A todo mi alumnado, a todos los y las doctorandas que, en cada momento, me obligáis a reconfigurar mi pensamiento y mis límites. A mis alumnas del máster de arteterapia, venidas de los extremos de un mundo doliente, comprometidas, duras, resilientes, que buscáis en los procesos creadores vías de bienestar para los otros. Sois generaciones comprometidas con el sufrimiento humano y con la creencia de que las artes son, también, un camino. A Mina Feirrer, símbolo de resiliencia y resistencia continua ante la adversidad y a la que la creación salva, todos los días, de la tristeza de una vida difícil.

A las mujeres de mi familia: mi madre, América, una mujer culta, siempre leyendo, que me transmitió la necesidad de tener, siempre, una habitación propia, y me introdujo a Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Teresa de Jesús, Egeria y Emilia Pardo Bazán, entre tantas mujeres gallegas, símbolo de capacidad y valentía; a mis inteligentes hermanas, Lourdes y Esperanza: después de sentirme siempre «la pequeña», ahora, tras tantos años, somos más bien compañeras de clase de la vida.

Por último, tengo que agradecer a mi pareja, Juan Carlos Gauli, tantos años, tantos ya, de ser mi soporte emocional, «mi cónyuge sostenedor» en todos los momentos: en la celebración de aquellos buenos y en el apoyo incondicional en los enfados, rabias, dudas, desesperación y tantos fracasos. Has tenido más confianza en mí que yo misma. Y, cómo no, a mis hijos, Federico y Bruno, mis motores vitales, que me han enseñado a ser madre «suficientemente buena», y mis críticos implacables. Gracias a vosotros he reformulado y reforzado, a golpe de cotidianidad y evidencia maternofilial, un feminismo humanista que os incluye, que nos incluye como humanos. Y más allá de lo humano.

Quiero dedicar este libro a mi querido padre, Agustín, que en 2024 cumplió noventa y siete años, ejemplo de una masculinidad

cuidadora y afectiva al que la violencia atravesó de niño de forma indeleble y cuya huella ha servido como advertencia transgeneracional para estar alerta ante la hybris.

■

1 Carmen Magallón, Pedro Arrojo, Elena Grau, Enric Tello, Isabel Ribera, Montse Reclusa, María Jesús Luna, Víctor Viñuales, Carmen Sacristán, Pepe Bartolomé, Rosi, Daniel Renedo, Dominic Wyatt, Dominique Sallard, Rafa Sainz de Rozas, Teresa Agustín, María Jesús Díez, Pedro Ibarra, Alfonso Dubois, entre otros compañeros y compañeras.

Introducción

La necesidad del arte, la necesidad de otro arte

[2]

Este capítulo introductorio fue pensado y escrito como conferencia inaugural del curso académico 2017/2018 en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense, donde trabajo desde hace más de tres décadas. Creo que sirve como resumen de la evolución que ha experimentado mi pensamiento sobre la creación y el proceso creador en estos años. Un pensamiento que oscila entre el malestar y la crítica a lo dado —la historia del arte transmitida, los conceptos de creación y proceso creador, la concepción general de los museos, las características atribuidas a los artistas— y la apertura a otro modo de concebir la creación, de una forma más delicada, lenta y cuidadosa. En este discurso, a la manera autoetnográfica, opté por entremezclar sensaciones personales y cotidianas que, sin lugar a dudas, intervienen en el pensamiento. Espero que pueda invitar a pensar el mundo desde otra mirada y que pueda servir como capítulo inaugural del libro que tienen entre sus manos.

Recuerdo que comencé a pensar la conferencia, encargo de mi decana en aquel momento [3] , con la responsabilidad que conlleva tratar de transmitir la urgente necesidad de crear dentro de nuestra misión educativa. Comencé a escribir en las postrimerías de un mes de julio, a pesar de las ingentes obligaciones burocráticas universitarias que están consiguiendo sustituir el pensamiento por el hacer finalista e instrumental, en una especie de neoliberalismo universitario.

Eran tantas las reflexiones que deseaba transmitir que recuerdo la responsabilidad que sentía mientras escribía. Bullían en mi cabeza diferentes ideas todavía sin articular, claves que debía materializar en frases acordes con el lenguaje académico, mientras trataba de

calmar la ansiedad para que el sosiego que me daba la experiencia acumulada de años de docencia e investigación hiciera de estas ideas mensajes convincentes y, así, transmitir el placer que supone desarrollar nuestra capacidad cognitiva, simbólica, perceptiva, social y emocional a través del arte. Varios días antes había estado leyendo, pensando, paseando, vagando por la casa, mirando de soslayo el ordenador. Mi hijo pequeño me decía que no hacía nada. Daniel Pennac, en su maravilloso libro Mal de escuela, ponía como deberes a su alumnado tumbarse en la cama durante veinte minutos y no hacer ni pensar nada. Nada de nada.

De algún modo, esto que me ocurría, este cerrar los ojos o hacer que miren a un infinito borroso, permitiéndome escuchar al propio cuerpo, dejando que las ideas se mezclen con las emociones y los deseos, es lo que ocurre antes de comenzar una obra de arte. Solo hay pulsión de vida, deseo, aliento creador, movimientos sin forma, o formas sin movimiento. Pero a la vez, en este no hacer nada están efectuándose probablemente en mi cerebro, y en mi cuerpo, multitud de conexiones que parten de percepciones del entorno, de los propios conocimientos adormecidos y almacenados en mi memoria, que ahora se activan y actualizan. La escritura de este texto es, pues, una metáfora del proceso creador donde todo se va construyendo de modo interrelacionado en un proceso cognitivo y emocional, a través de un cerebro que siente y un cuerpo que piensa y habita un espacio.

Noto, mientras escribo este texto, el olor de los árboles de la mañana que entra por las ventanas abiertas de la casa familiar de verano, donde las huellas de mi madre ausente todavía me estremecen, y rodeada del infinito cariño de un padre que se hace mayor. Aspiro una brisa salina de costa gallega que me habla de la inminencia de un mar próximo —cuya orilla me espera dulce en unas horas— y a la vez un dolor perenne cervical me recuerda constantemente la existencia de un cuerpo que me conforma y me advierte de que, cada cierto tiempo, debo estirar mis vértebras, aquellas que sostienen mi cerebro, para contrarrestar una posición, la sentada, que se ha convertido en casi patológica en nuestro sistema educativo y académico.

Al principio, nada y todo pasa. Apreciemos por fin, también, la

contribución del hemisferio derecho de nuestro cerebro.

Los artistas, los poetas, los actores, tildados de vagos, desocupados, bohemios, marginales, sabían desde hace tiempo lo que la neurociencia está demostrando gracias a la tomografía de positrones y otras técnicas de neuroimagen: que no todo lo importante es discurso analítico y ordenado; que no toda memoria debe estar organizada; que no todo tiempo debe ser lineal y medible; que no todo el espacio debe ser abarcable y mesurable; que no todo debe ser coherente en nuestras acciones y nuestras vidas; y que hay un tiempo —de incubación— en que el cuerpo —aquel que hemos despreciado durante siglos a través de nuestro pensamiento cartesiano y religioso— es también cerebro empático y convierte en huella física visible nuestras alegrías y dolores más profundos. Ya lo decía Spinoza: pensamos, siempre, con los afectos.

Louis Cozolino, especialista en psicología social y neurociencia, lo dice mucho mejor que yo:

Nuestros cerebros están construidos a través de una enigmática relación entre la experiencia y la genética, donde la naturaleza y el cuidado (nature and nurture) son un todo unitario [...]. A través de la alquimia bioquímica de las transcripciones y plantillas genéticas, la experiencia se convierte en cuerpo, el vínculo toma forma material y la cultura pasa a través del grupo y se desarrolla a través del tiempo (Cozolino, 2014: XVI).

El cerebro es un órgano social que se construye a través de la experiencia, sea esta buena o mala, sean los patrones relacionales de nuestra infancia felices o patológicos. La niña, el niño modula su cerebro a través de las experiencias vinculares. Una buena formación del córtex prefrontal a través de relaciones sanas tempranas nos permite pensar bien de nosotros mismos, creer y confiar en los demás, regular nuestras emociones, construir expectativas de vida positivas y utilizar nuestra inteligencia intelectual y emocional para solucionar problemas inmediatos, a corto y largo plazo. Nos permite modular razón y emoción, pensar

libremente, tener valentía intelectual, que es la base del pensamiento investigador, pues nadie es libre si no confía en sí mismo. Como señala Cozolino, aquellos que han estado mejor cuidados, que han sido amados, sobreviven más (ibíd.: 7).

¿Qué tiene esto que ver con el proceso creador? Recuerdo que cuando llegué a esta Facultad de Educación, tan querida al cabo de treinta y dos años, parte del profesorado se refería de modo despectivo a nuestra área de conocimiento llamándola «manualidades». No saben ustedes cómo este término, «manualidad», me irritaba hace años. Sin embargo, con el paso del tiempo, reivindico no solo la mano, sino el cuerpo entero en el proceso y las prácticas artísticas. Sé que este término despectivo no se debía tanto a que las personas que lo emitían no valorasen las capacidades o competencias de las manos, esenciales a partir de la bipedestación para la creación y manipulación de objetos —tecnología y arte, nada menos— y con ello el desarrollo del cerebro; manos, por otro lado, bastante necesarias incluso para escribir por ordenador este texto —prueben a hacerlo sin ellas o a no usarlas un día entero, verán lo que las echan en falta—, sino a que con él despreciaban y descartaban algún atisbo de competencia intelectual o cognitiva en los procesos artísticos, al menos en los niños y las niñas. Como si uno o una bailase, dramatizase, construyese un objeto o hiciese un dibujo sin utilizar el intelecto. Prueben también a dibujar la realidad sin pensar, y, de paso, dense un paseo por el Museo del Prado, el Museo Arqueológico, el Museo Thyssen o el Museo Reina Sofía para ver el resultado.

Pero a lo que voy, y que tiene que ver con la neurociencia que ha venido en nuestra ayuda con resultados, por fin, «basados-en-la-evidencia», es a que, como indicaba el Premio Príncipe de Asturias Antonio Damasio, Descartes cometió algún error que otro pensando en la jerarquía mente sobre cuerpo, como ya Platón también señaló apelando al engaño de los sentidos y la percepción.

Hay una frase de un poema que me ronda la cabeza: «Crear es construir placer sobre los escombros del dolor». Esta estrofa, esta frase, la leí hace ya muchos años, hojeando el libro de una poeta, Pilar González España, en la librería Hiperión, un clásico en nuestra ciudad. Recuerdo que bajé la calle Salustiano Olózaga pensándola:

¿Cómo «construir placer sobre los escombros del dolor»?, me decía con veintipocos años. Hoy, con el paso del tiempo, con el paso de las pérdidas por mi propio cuerpo, viendo el espacio que ahora me alberga, la casa familiar y sus huecos irreemplazables que bullen sin embargo de vida nueva, entiendo perfectamente esa frase y que nada como el lenguaje poético sabe expresar. En ella no me sirve el pensamiento analítico discursivo, y probablemente un poema, una imagen, una composición musical, un movimiento exacto con el cuerpo pueda expresar mejor que cualquier disertación física sobre los procesos biológicos que ocurren en mi cuerpo lo que, de verdad, ocurre en mi cuerpo cuando lo pienso. ¿Estamos privando de esa potencialidad a nuestros niños?

¿Qué ocurre en el hemisferio derecho de nuestro cerebro?: ocurre, entre otras cosas, el arte, el proceso creador. Ocurre la simbolización no organizada a través de un lenguaje analítico-discursivo; ocurre la percepción, la sensación global, la emoción, aquella memoria emocional que consigue que Marcel Proust nos lleve a los recuerdos de infancia a través de un sabor olvidado; ocurre la experiencia emocional personal y la experiencia corporal; ocurre el ataque de pánico, pero también el estremecimiento ante una música que nos transporta a otro espacio y otro tiempo. Allí están almacenadas aquellas experiencias emocionales interconectadas que, con mayor o menor fortuna, conducen muchas de nuestras acciones presentes, nos hacen tomar decisiones a veces precipitadas y nos hacen sentir subhumanos, despreciables o, al contrario, merecedores de cariño y atención. Y esto afecta a nuestra capacidad cognitiva, a nuestra percepción de nosotros mismos, a nuestra valentía intelectual al abordar nuevos retos y a nuestra capacidad de trabajar en equipo y confiar en los demás. Afecta a nuestro modo de interpretar las palabras, los gestos, las miradas y las actitudes de los otros, más allá de lo que los significantes señalan.

Ver el mundo desde el hemisferio izquierdo es fundamental e imprescindible, ya lo saben ustedes. De otro modo el habla siquiera, este texto, sería imposible de escribir y de comprender, ni tampoco el análisis detallado de las circunstancias, la comprensión de símbolos y la organización de estos.

Durante los primeros años de la vida del infante, el hemisferio derecho se desarrolla y, con él, las relaciones afectivas, visuales, de vínculo. Junto con el desarrollo posterior del hemisferio izquierdo, y sus ulteriores conexiones a través del cuerpo calloso, el cerebro integra ambos hemisferios y permite que cooperen en un análisis tanto global (gracias al hemisferio derecho) como específico (gracias al hemisferio izquierdo) del entorno. Nuestra experiencia del yo es el resultado de la coordinación y sincronía de los circuitos en ambos hemisferios. Según los últimos descubrimientos (Zaidel, 2016), parece que las primeras expresiones artísticas, tanto visuales como musicales, fueron paralelas a la adquisición del lenguaje por parte de mujeres y hombres. A partir de los estudios realizados en personas con daño cerebral, se ha demostrado que la capacidad artística y la lingüística dependen de similares mecanismos biológicos preexistentes y estructuras neuroanatómicas que apoyan la abstracción simbólica y cognitiva (Zaidel, 2016: 218). Ambos, pues, arte y lenguaje, capacidades distintivas de los humanos, nos ayudan a comunicarnos, conocernos y vincularnos. Ello contribuyó a promover la supervivencia de la especie a través de la creación del lazo social y la empatía y, por ello, a maximizar la supervivencia del grupo. Del mismo modo, y siguiendo a Damasio y Cozolino (Damasio, 1994; Cozolino, 2014: 66), allí donde los animales usan el tacto o el olfato para acercarse o alejarse, los humanos usamos nuestro cuerpo y nuestras emociones para discernir entre lo positivo y lo negativo. Las emociones son, de algún modo, experiencias conscientes e interpretaciones del estado de nuestro cuerpo, incluyendo muchas de las redes neuronales de nuestro cerebro (Calder et al., 2001). Debido a que nuestros pensamientos y nuestras emociones están tan interconectados, resulta difícil saber si se distinguen unos de otras o son aspectos diferentes del mismo proceso neuronal (Damasio, 1994; Panksepp, 2003).

Emoción y cognición, análisis discursivo y percepción global, base de la comunicación humana, son elementos indisolubles del desarrollo humano. Precisamente, una de las definiciones del arte es esa, el conocimiento a través de la emoción. El arte, de hecho, nos ayudó a sobrevivir al desarrollar nuestras capacidades adaptativas.

Como señala Dewey, uno de nuestros acompañantes en este paseo:

No es posible dividir lo práctico, lo emocional e intelectual y enfrentar las propiedades de uno con las características de otros. La fase emocional liga a las partes en un todo; intelectual simplemente denomina el hecho de que la experiencia tiene un significado; práctico indica que el organismo está en interacción con los acontecimientos y objetos que le rodean (Dewey, 2008: 50).

Pintar, cantar, bailar, dramatizar. La práctica artística, común en todas las culturas

Con educación artística o sin ella, con una sociedad que apoya el arte o le da la espalda, los seres humanos, igual que hemos aprendido a hablar sin haber sido enseñados, hemos realizado y guardado siempre objetos que como única función tenían el no tener ninguna. Objetos que podríamos llamar «especiales». Al lado de la invención de útiles en la cultura material del Homo sapiens, el humano y la humana crean objetos para nada. Objetos que sustituían un algo que no podía explicarse, o que resumían de modo sintético una experiencia compleja. Es el pensamiento simbólico.

Señales en forma de espirales, líneas o figuras geométricas; objetos usados en rituales, juegos, ceremonias eran elementos que vinculaban al ser con la comunidad y, a la vez, con lo más íntimo, en una armonía equilibrada.

Según los últimos descubrimientos, parece que los primeros datos sobre la creación de objetos, útiles o herramientas la sitúan hace 3,4 millones de años, antes de la aparición del Homo habilis. Hace 1,7 millones de años surgen los primeros bifaces, que parecen, como hemos señalado, coincidir con la aparición del lenguaje. Y se sabe ya que tanto el Homo heildebergensis como el neandertal usaron pigmentos, crearon objetos en piedra y madera, enterraban a sus muertos y, más adelante, hicieron grabados en huesos.

En una entrevista, Marylène Patou-Mathis, del Museo Nacional de Historia Natural de París, señala algunos aspectos ligados a las primeras marcas, las primeras representaciones. En ellas estamos ante una concepción del mundo que va más allá de la simple subsistencia: grabados irregulares, perlas de conchas, acumulación de pigmentos, objetos recogidos y guardados como elementos especiales; como un fragmento de jaspe rojo que presenta por accidente un trazo y dos agujeros (parecido a una cara, desde nuestra percepción actual), hace tres millones de años, que un/a

australopiteco/a ha recogido y conservado hasta su muerte en una gruta, en Makapansgat, en África del Sur: «La curiosidad o la búsqueda de la belleza estaba ahí», señala Patou-Mathis (Rauscher y Gougis, 2014: 48).

El pensamiento simbólico aparece, según los paleontólogos, al menos hace doscientos cincuenta mil años, tanto en Europa como en África. Unido a ese pensamiento aparece el uso del pigmento, cuya utilización «podía ser práctica —proteger la piel del sol o de los insectos— o simbólica —el dibujo— y dentro de esta segunda puede tener al menos una doble lectura de la realidad, donde las cosas adquieren un nombre, donde lo inmaterial se transmite», señala Francesco d'Errico, (Rauscher y Gougis, 2014: 51). Yo me atrevería a decir más: donde lo conceptual toma forma y coexiste con la realidad, por primera vez. Donde, de alguna manera, nuestra percepción, pensamiento y emoción se posan y comparten realidad. Como el niño, como la niña que hace una marca en el suelo por primera vez, se fascina porque es suya y sigue allí, las primeras inscripciones suponen una prueba palpable de nuestra existencia con los otros, el mundo, el universo. Nunca podremos saber si esta fue su emoción o la nuestra. Sin embargo, a través del análisis de los pigmentos utilizados, podemos saber de la complejidad de su preparación. Los pequeños bloques de manganeso encontrados en Dordogne, Francia, parecen estar relacionados con los crayones utilizados por los neandertales hace sesenta mil años. Hace cincuenta mil aparece una concha perforada pintada con hematita roja en la cueva Antón (España), y se encuentran docenas de kilos de pigmentos, dientes de animales, uñas y plumas de aves rapaces con un probable uso de decoración personal.

A la vez, aparece la preocupación por sus compañeros y compañeras muertas. Estas personas podrían haber dejado los cuerpos a la carroña, permitiendo que la naturaleza tomara de nuevo sus derechos... pero se negaron a ello. Se han encontrado huellas de prácticas funerarias unidas a un respeto por algo simbólico, más allá de lo terreno. Ello implica capacidades cognitivas que permiten explicar, o intentar comprender, el destino y capacidades emocionales que parecen sentir la pérdida. La práctica funeraria más antigua data de hace cuatrocientos mil años, en la sima de los huesos de Atapuerca, España, donde aparece también un bifaz de

cuarcita roja finamente tallado y nunca utilizado, encontrado al lado de lo que podría ser, quizá, la ofrenda funeraria más antigua, todavía por confirmar. El arte ya estaba presente.

De hace noventa y dos mil años data la tumba de un adolescente inhumado con astas de ciervo entre sus manos, en Qafzeh (Israel), símbolo quizá de resurrección —como aparece en las civilizaciones mediterráneas más adelante— o recuerdo de las circunstancias de su muerte.

En cualquier caso, la utilización de ciertos objetos como especiales, el hecho de marcarlos para hacerlos únicos, incluirlos en la vestimenta para diferenciarse de los otros o para sentirse con los otros de modo especial, el actuar de forma especial, que es la base del ritual, el realizar unos movimientos de modo especial sin aparente finalidad: todo ello parece formar parte de los orígenes del arte como una práctica trascendente, que nos eleva por encima de lo cotidiano o hace de lo cotidiano algo especial. Creemos, de nuevo con John Dewey, que:

El arte es la expresión del poder de los ritos y las ceremonias para unir a los seres humanos a través de celebraciones conjuntas de todos los eventos de la vida [...] el arte une al ser humano y a la naturaleza en un acto familiar. El arte hace conscientes a los seres humanos de la unión de unos y otros en su origen y destino (Dewey, 2008: 306).

Y estas expresiones son siempre estéticas. Como continúa Dewey:

El rito y la ceremonia al igual que el mito y la leyenda unen a los vivos y los muertos en un compañerismo común. Son estéticas, pero son más que estéticas. Los ritos de luto expresaban más que duelo; las danzas de guerra y recolección eran más que una recarga de energías para realizar ciertas tareas; la magia era más que un modo de reconducir las fuerzas de la naturaleza para ponerse a las

órdenes del ser humano; las fiestas eran algo más que la satisfacción del hambre. Cada uno de esos modos de actividad comunes unían lo práctico, lo social y lo educativo en un todo integrado que tenía forma estética. Introducían valores sociales en la experiencia, de modo que estos fueran más impresionantes. Conectaban cosas que eran abiertamente importantes y se realizaban abiertamente con la vida sustancial de la comunidad. El arte estaba en ellas, debido a que esas actividades se conformaban de acuerdo con las necesidades y condiciones de las experiencias más intensas, más fácilmente captadas y más recordadas (ibíd.: 371).

Observar las cuevas de Altamira, Lascaux o Chauvet nos obliga a hacer un ejercicio de humildad. El arte, señala el escritor John Berger, no sirve para explicar lo misterioso. Lo que hace el arte es facilitar que nos demos cuenta de ello (Berger, 2013 [2005]: 63), y escribe: «Todo arte verdadero aborda algo que es elocuente, pero que no acabamos de entender. Elocuente porque toca algo fundamental. ¿Cómo lo sabemos? No lo sabemos. Sencillamente, lo reconocemos» (ibíd.). Los humanos, como señala Focillón, se sentían parte de un universo zoomorfo donde no había centro. Cuando observamos las marcas sobre la piedra, las pinturas sobre las paredes en las grutas, los animales existen en el espacio, superpuestos, compartiendo generación tras generación, un espacio no cartesiano; las pocas figuras humanas, o sus huellas, se reparten también por ese mismo espacio. Los habitantes del mundo y del universo ilimitado que se extendía a su alrededor eran los animales. Detrás de cada nuevo horizonte había más animales. Veían aquellas imágenes a la luz de teas que proyectaban luces a la par que sombras, en un descubrir y ocultar a un tiempo.

El arte, la actividad artística, es todas esas cosas: saberse en el mundo, solo, con los otros, ante la nada, saber que vamos a morir, poder realizar un acto de amor a los que se van, celebrar a los que llegan y la vida que florece e irrumpe con el regalo de un espacio marcado por lo estético. El arte nos ayuda a ser con los otros y a entendernos en el mundo, más allá de ese paso desbocado del tiempo. Cosas nada útiles que permanecen, llegan al corazón de nuestra subjetividad y nos conectan con lo verdaderamente

necesario. A la vez que mujeres y hombres destinaban una gran cantidad de tiempo a preparar un pigmento, internarse en una cueva bajo la luz de una pequeña llama y trasladar el recuerdo claro y estructurado de un animal inmenso a una superficie rocosa, estaban creando los primeros útiles: la creación de la aguja data de unos veintidós mil años atrás. Sin ella, no habrían podido coser las pieles que les ayudarían a sobrevivir en los largos días glaciales europeos. Sin la expresión artística, no habrían, probablemente, sentido que tenían cierto control sobre lo que los rodeaba y no habrían sentido un elemento de anclaje que les ofreciese seguridad simbólica.

Descanso de este proceso de pensar y escribir, de hacer que mis pensamientos se vayan posando en esta página en blanco virtual, como la lluvia fina, la poalla, que cae acabando julio, mientras el resto de España parece abrasarse de calor. Vengo de comprar pescado de un puesto cercano para dibujarlo por la tarde. Es una experiencia verdaderamente estética contemplar los diferentes tipos de pescados, poco usuales en nuestra capital mesetaria, cuando una tiene la oportunidad de ir a un mercado cerca de la costa: todavía con cierto hálito de vida, los pescados recién recogidos conservan sus pieles brillantes, viscosas, que me hacen recordar su recién abandonada vida marina, fría, ondulada y libre. Me gusta elegirlos por el color, las formas, adivinar las rocas por donde se han camuflado a través de sus dibujos y tonos. A la vez, verlos sin vida, comenzando un proceso de desmaterialización y podredumbre, me llena de culpabilidad y nostalgia y me hace recordar también la presencia de la vánitas en forma de calavera en los bodegones del siglo xvii europeo. La joven mujer que me atiende tiene un gran tatuaje multicolor en el brazo que se deja entrever bajo el mandil y los guantes de goma mientras descama y arregla con eficacia cada pedido. Cuánta proliferación de tatuajes en las pieles, cuánta necesidad de marcar el propio cuerpo. Cuando se da la vuelta, veo que también tiene una pequeña rosa tatuada en la nuca. Me hace sonreír. Ha marcado ese espacio como especial. Algo querrá que pase ahí, quizá ya haya pasado. Doy un paseo hacia casa con los peces para dibujar meciéndose en mi bolsa, pensando en que, con educación o no, la actividad de hacer momentos y espacios especiales, únicos y singulares nos acompaña. Y nos quiere decir algo.

Qué concepto de creación

Vuelvo por unas horas a Madrid. Deshago y rehago maletas rumbo al Cap Ferret, nuestro escondite francés desde hace casi treinta años, siempre con el frío Atlántico observándonos. Preparo la comida para el camino: vacío las bolsas del tentempié en nuestro camino Vigo-Madrid para preparar Madrid-Cap Ferret. Cae un tenedor de la bolsa y un escalofrío me recorre: ahí está, tan distinguible entre los otros. No es un tenedor de plata, no tiene una forma estética destacable. Es el tenedor de la sencilla cubertería de nuestra infancia. Lo lavo y lo guardo entre los tenedores que usamos en casa, más simples y funcionales, acordes con un diseño más actual. Pero, ahí, de repente, se me hace especial, no puedo dejar de mirarlo. Menos brillante que los otros, más mate con el paso del tiempo, es más ancho por arriba, más barroco, y acaba en pico, en una especie de pequeño arco gótico, con un rematito en espiral. ¡He puesto tantas veces la mesa de la casa familiar, ayudando a mi madre, mi padre o mis hermanas desde la cocina, yendo y viniendo, lo he visto y jugado tantas veces con él entre mis manos mientras trataba de eludir la comida bajo la mirada escrutadora e impasible de mi madre, guardiana de mi proceso alimenticio! Seguramente lo habrá puesto ahí mi padre, siempre tan cuidador, en la bolsa que nos preparó de comida. Supongo que sería de su cubertería de boda, mucho antes de mi nacimiento, y ahora, como un objeto especial, reposa, cual resto de una batalla, o recordatorio de un pasado desaparecido, dulce y nostálgico, en el cajón.

¿Qué es lo que hace a un objeto especial? Que está cargado de algo más que funcionalidad, que, bajo el mismo significante, bajo una misma forma, esconde o representa un algo más. Algo que puede señalarse como metáfora de trascendencia común, o como huella de una experiencia que para nosotros ha sido trascendente.

Así pues, la práctica artística nos ha acompañado desde los inicios, desde el lenguaje. Sabiendo que los primeros grupos humanos

necesitaban de todo su tiempo y energía para sobrevivir y alimentarse, la función del arte como entretenimiento —como también se ha tildado a la actividad artística en muchos momentos de mi biografía académica— resulta cuando menos discutible, máxime habida cuenta de que muchas de las obras se realizaron cuando no había tiempo más allá de para la propia subsistencia. Es cierto que el arte tiene la capacidad de trasladarnos a otros espacios y momentos y nos ayuda a sobrevivir cuando la vida resulta invivible. De algún modo, el proceso creador reestablece la homeostasis emocional, esencial para desarrollar procesos cognitivos, permitiéndonos una vida alternativa. Pero yo lo llamaría algo más que simple «entretenimiento».

Tomo un párrafo de la obra de Jorge Semprún La escritura o la vida:

En medio de la multitud ojerosa del Bloque 62, explotada, desorientada por el shock ante la sorprendente realidad de la vida en Buchenwald, con códigos de comportamiento inexplicables pero absolutamente obligatorios, podíamos reconocernos, descubrir el carácter común que nos unía a un mismo universo cultural y moral. Era en las letrinas colectivas, en la atmósfera venenosa donde se mezclaban el hedor a orina, la defecación, el sudor insalubre y el olor acre del tabaco de Machotka, donde nos encontrábamos, frente a una misma sensación de escarnio, con una idéntica curiosidad combativa y fraterna sobre el futuro de una supervivencia improbable. Más de una muerte a compartir. Allí, en una noche memorable, Darriet y yo, fumando deliciosas bocanadas de una colilla compartida, habíamos descubierto el gusto común por la música de jazz y la poesía. Un poco más tarde [...] Miller se unió a nosotros. Intercambiamos poemas: Darriet recitó a Baudelaire, yo, «La hilandera», de Paul Valéry [...]. Miller comenzó a recitar a Heine en alemán. Juntos, ante el deleite de Darriet, que marcaba el ritmo con los movimientos de las manos como un director de orquesta, declamamos, Serge Miller y yo, la canción de Lorelei:

Ich weiss nicht,

was soll es bedeuten

Dass ich so traurig bin...

El final del poema casi lo gritamos, entre el ruido ensordecedor de decenas de pares de zuecos de madera que se iban alejando al galope de vuelta a los cuarteles, justo en el último minuto antes del toque de queda efectivo [4] .

La capacidad del arte de llevarnos a otro espacio que nos ayude a sobrevivir psíquicamente se relaciona con la capacidad de creer en otro estado más allá del presente. La poesía se convierte en el único modo de convocar la dignidad del ser humano en una situación apocalíptica. Como en la obra distópica Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, la literatura se convierte en un modo de mantener la dignidad del ser humano y la resistencia ante la humillación. Todos recordamos la versión fílmica de Truffaut donde cada ser humano recita una obra, negando la aniquilación de la memoria y el pensamiento. Y con ello activa la capacidad de asumir el control sobre el propio destino, una de las funciones del arte. La imaginación, aquella que a veces ha sido despreciada por la instrucción memorística, es un caudal inagotable de supervivencia y adaptación, donde contemplar otras posibilidades de existencia. Una vez imaginadas, pueden hacerse realidad.

Por ello, el arte sirve para algo más allá que para evadirse. El arte convoca la imaginación activa.

De la conceptualización de la creación como dominio patriarcal

Querría detenerme por un momento en este punto y compartir algunas de las funciones del arte, del proceso psíquico, de la evolución del concepto de creación y plantear qué procesos pueden ser convenientes para la educación que queremos para las nuevas generaciones.

Porque el arte y el proceso creador no necesariamente convocan la comunidad, no necesariamente convocan la fraternidad, no siempre convocan la escucha. De sobra sabemos de los usos manipuladores del arte y la arquitectura para legitimar la violencia, el autoritarismo, la jerarquía a través de un ideal que apela a los más básicos instintos destructivos del individuo.

Como estudiante de Bellas Artes, pocas veces tuve la oportunidad de ver esa perspectiva más amable que habla de creación como cooperación. Más bien al contrario: muchas de las disertaciones en clase subrayaban conceptos como genio individual (siempre masculino, occidental y de clase media), al artista como héroe demiurgo o la creación como ejercicio de dominio sobre la materia a través del conocimiento de una técnica y una herramienta precisas. Una concepción coherente con un pensamiento binario, patriarcal, neoliberal, jerárquico y excluyente de la creación.

Descanso otro momento. Readapto mi cuerpo. Es un placer redactar un texto, poder releerlo una y otra vez, cambiar, añadir, reflexionar sobre los modos y los contenidos. Les traigo ahora momentáneamente, cerca de Cap Ferret, al porche de una cabaña en un bosque atlántico francés. Aunque resfriada después de los cambios de temperatura entre Galicia, Madrid y Aquitania, con un chal alrededor de mi cuello, mi cuerpo me permite sentir el bienestar de estar rodeada de pinos, oír el permanente sonido del mar próximo y sus acompasadas olas y darme cuenta de que las nubes dejan, de vez en cuando, salir el sol y apreciar su calor en mi espalda. Cuando miro al frente, solo veo pinos, alguna mimosa y

algún arbusto de madroño. Mi familia debe de estar ahora, cerca de la una, entre la interminable playa atlántica y las rutas solo para bicicletas bajo los pinos. Hay una ruta habilitada de más de seiscientos kilómetros que bordea la costa atlántica francesa, fruto de la reutilización de un camino hecho por los nazis durante la ocupación. Me gusta pensar que una ruta de destrucción ha podido convertirse en una ruta familiar, de paseo, junto al mar.

En la obra El segundo sexo, Simone de Beauvoir señala el origen de la dominación patriarcal en el descubrimiento de los instrumentos de metal. En el tercer capítulo de su obra nos muestra cómo, para que aparezca la «idea misma de posesión singular», tiene que darse antes en el sujeto «una tendencia a enunciarse en su singularidad radical, una afirmación de su existencia como autonomía separada» (Beauvoir, 2025: 112). Antes de la edad de los metales, «a falta de instrumentos adecuados», el hombre, señala Beauvoir,

> se siente perdido en la naturaleza y en la sociedad, pasivo, amenazado, juguete de fuerzas oscuras; solo al identificarse con el clan en su totalidad se atreve a concebirse: el tótem, el maná, la tierra son realidades colectivas. El descubrimiento del bronce permite al hombre descubrirse como creador en la prueba de un trabajo duro y productivo; al dominar la naturaleza, ya no tiene miedo de ella; tiene la audacia, frente a las resistencias vencidas, de percibirse como actividad autónoma, de realizarse en su singularidad (ibíd.).

La forja, el trabajo del herrero, permite al hombre «separarse» de la naturaleza, aislarla para dominarla. La naturaleza, lo Otro, deja de ser un igual donde fundirse, el interlocutor al que hay que escuchar, con el cual hay que mediar, al que comprender y aceptar si queremos sobrevivir, para ser el objeto que se modela, se domina y debe responder obediente a nuestras demandas.

Si a este descubrimiento se añade que el medio es violento, a través de la fuerza del herrero que somete y da forma a la materia, la metáfora de la creación como violencia contra el mundo está ya

construida desde sus albores. Traigo este aspecto a colación porque la dimensión ética es siempre fundamental e ineludible en la educación, sea esta artística o científica.

Erigirse en transformador de la materia a través de la fuerza impone una estructura psíquica que será la que se desarrolle a través de los siglos, que entiende no solo la posibilidad de dominar y transformar la naturaleza y lo orgánico, sino también a aquellos seres que reproducen lo orgánico: las mujeres, lo colonizable, lo no occidental, los otros grupos humanos, los pobres, los hors de norme, los parvenus. Como ejemplo de ello, escrito unos cuantos miles de años después, el texto de Diógenes Laercio viene al caso: «Doy gracias al Destino, por ser hombre y no animal, por ser varón y no mujer, por ser griego y no bárbaro».

Este hecho, que, con Beauvoir, forma parte de la infraestructura ontológica específicamente patriarcal, colonialista y depredadora por los desarrollos culturales que ha tenido, es un hecho fundacional en el concepto de creación occidental. Beauvoir cita dos obras de Bachelard, entre ellas La tierra y los ensueños de la voluntad, de 1946, en la que este autor presenta un panegírico sobre el trabajo del herrero por cuanto se erige contra: «El ser que forja acepta el desafío del universo erigido contra él» (Bachelard, 1994 [1946]: 181). Apoyándose en la psicología del contra, en las ilusiones que el dominio contra sugiere, realiza y expone su teoría:

Uno de los mayores atractivos de la novela Robinson Crusoe consiste en que es el relato de una vida laboriosa, de una vida industriosa. En la soledad activa, el hombre quiere excavar la tierra, perforar la piedra, tallar la madera. Quiere trabajar la materia, quiere transformarla. El hombre ya no es entonces un simple filósofo ante el universo, es una fuerza infatigable contra el universo, contra la sustancia de las cosas (ibíd.: 39).

En su trabajo con la materia, el homo faber no se contenta con un pensamiento geométrico de ajuste; goza de la solidez íntima de los materiales de base; goza de la maleabilidad de todas las materias

que debe dominar (ibíd.: 42).

Así las cosas, si la materia es símbolo de resistencia, la herramienta es símbolo de poder. Las características del buen instrumento deben ser, dice Bachelard, la precisión y la fuerza, para luchar contra la materia dura. Así, continúa, hemos conseguido domesticar a los animales y otros ámbitos de la naturaleza. Tiene razón Bachelard en que las metáforas de la imagen sobre este término cubren en gran medida todo el pensamiento moderno de la creación y el trabajo:

Destreza y poder no van la una sin el otro [...], puede decirse que, si cada materia tiene un coeficiente de adversidad, cada herramienta determina en el alma del obrero un coeficiente de dominio (ibíd.: 63).

Con razón Victor Hugo, en su obra Les travailleurs de la mer, compara las herramientas con las armas. No solo esta creación, entendida como trabajo contra la materia, sabe a resistencia, dominio y poder, sino que la materia adopta cualidades humanas, sufre, grita... Y ese grito no solo excita aún más la conciencia del obrero —y del supuesto artista—, sino que hace «gozar» al obrero del sufrimiento de la materia bajo sus herramientas: «¿Quién no ha oído los gritos —es desesperación o es furia— del acero templado, el sonido estridente del hierro candente atacado por el agua profunda?» (Bachelard, 1994 [1946]: 163).

A partir de aquí todas las interpretaciones subsiguientes son posibles: el placer, como señalábamos, de saber de la materia que sufre bajo nuestro poder, haciendo un guiño claro a la necesidad del dolor de los otros frente a la propia voluntad, al placer inequívoco de saber a la materia rendida, perdida bajo el dominio de quien la sabe manejar. Esta metáfora bélica que legitima el dominio, la utilización y destrucción del otro diferente, del otro materia, sigue siendo útil para describir los procesos humanos a los que el ser se enfrenta en la sociedad y mentalidad occidentales y es francamente

peligroso transmitirla en la educación de los más pequeños. Porque se traslada muchas veces sin piedad a todo aquello considerado diferente, luego otro: la naturaleza, las clases empobrecidas, los niños, las mujeres, las otras creencias, los extranjeros, el cuerpo... Quizá Gaston Bachelard escribió este texto en los años de una guerra mundial devastadora, demasiado contaminado por el pensamiento militarista circundante.

Albergar una concepción como esta que hemos descrito de la creación implica una mirada sobre uno mismo, sobre el mundo y sobre las cosas que muy poco tiene que ver con la relación dialogante, la comprensión y el entendimiento con la materia que otras concepciones de la creación sostienen.

Nuestra tesis en este discurso no es necesariamente censurar o eliminar esta concepción, tan arraigada por otro lado en la definición de creación, sino señalar que, a pesar de esta preponderancia casi obsesiva y, digamos de modo redundante, dominante, hay otros modos de crear, de relacionarse con la materia y, por ende, de concebir la creación y el proceso creador.

No hay un esencialismo que justifique que la creación es buena por sí misma, como tampoco que lo son la ciencia, la tecnología o las ciencias médicas. Debemos posicionarnos éticamente como personas académicas, investigadoras y educadoras para señalar qué concepción de creación —de ciencia, de tecnología, de medicina— permite un desarrollo humano que nos ayude a convivir en paz, construir un procomún y ser moderadamente felices.

Durante mis primeros años de docencia, necesitaba buscar fundamentos sobre la bondad absoluta del arte, sobre la idea de que educar por el arte podía ser mejor. Leía a Schiller y a Herbert Read denodadamente, buscaba una explicación antigoniana que uniera por fin la ética y la estética. Pero, a la par que encontraba estupendas personas que eran creadoras —y muchas que no lo eran —, me encontraba con personas de discutible ética que eran grandes creadoras. Que, de hecho, utilizaban la creación para sublimar comportamientos poco aceptables socialmente y, fuera de este ámbito, les apuntalaba un narcisismo herido casi patológico.

El arte no nos hace mejores, pero, para ser mejores, nos viene bien

una mirada estética entendida a la manera de nuestros primeros ancestros. Una mirada estética, sin funcionalidad, minúscula y cortés, como señalaría George Steiner.

La creación como acción transformadora

Comienzo esta segunda parte con la cita de uno de los mejores filósofos de la contemporaneidad, mi querida Hannah Arendt:

> Entre las características sobresalientes de la Época Moderna desde su comienzo hasta nuestros días encontramos las actitudes típicas del homo faber: su instrumentalización del mundo, su confianza en los útiles [...]; su convicción de que cualquier problema puede resolverse y de que toda motivación humana puede reducirse al principio de utilidad; su soberanía, que [...] cree que la naturaleza es un inmenso tejido del que podemos cortar lo que deseemos para recoserlo a nuestro gusto; su ecuación de inteligencia con ingeniosidad [...], su desprecio por todo pensamiento que no se pueda considerar como «el primer paso... hacia la fabricación de objetos artificiales, en particular de útiles para fabricar útiles, y para variar su fabricación indefinidamente», por último, su lógica identificación de la fabricación con la acción (Arendt, 1993 [1958]: 330-331).

El trabajo de nuestras manos, distinto de la labor de nuestros cuerpos, señala Arendt, fabrica la pura variedad inacabable de cosas cuya suma total constituye el artificio humano. No son bienes de consumo, sino objetos de uso, y su uso no causa desaparición. Dan al mundo la apariencia de estabilidad que el ser humano parece necesitar y, en ese sentido, dan la impresión de estar dotados de cierta estabilidad, durabilidad y objetividad. Nos dice Arendt que, de hecho,

> las cosas del mundo tienen la función de estabilizar la vida humana, y su objetividad descansa en el hecho de que los hombres, a pesar

de su siempre cambiante naturaleza, recuperan su identidad gracias a sus relaciones con la persistente mismidad de los objetos [...]. Frente a la subjetividad de los hombres se sitúa la objetividad del artificio hecho por el hombre y no la indiferencia de la naturaleza (Arendt, 1995 [1957]: 97).

Así, la durabilidad y la objetividad se constituyen como elementos característicos que transforman la materia en material:

El material ya es un producto de las manos humanas que lo han extraído de su lugar natural, ya matando un proceso de vida [...] ya interrumpiendo uno de los procesos naturales [...] este elemento de violación y violencia está presente en toda fabricación, y el hombre como creador del artificio humano ha sido siempre un destructor de la naturaleza [...] el homo faber se convierte en amo y señor de la propia naturaleza en la medida en que viola y destruye parcialmente lo que le fue dado (ibíd.: 160).

En este punto, Arendt y Bachelard describen el mismo proceso, pero desde un punto de vista muy diferente, porque, para Arendt, el trabajo no es ni debe ser la actividad humana más elevada, ya que esta precisamente enmascara y hace aparecer en el ser humano ilusiones de dominio y control.

Con el trabajo surge la instrumentalización de todos los demás, naturaleza y sujetos, desde el material que justifica la violencia ejercida a la naturaleza hasta todos los procesos y sujetos que se convierten en medios para obtener el producto final, que a su vez se convierte en medio para conseguir otro producto, otro fin, y así sucesivamente.

Arendt señala muy brevemente al arte, a la obra acabada, como una excepción de los productos derivados del trabajo, la más inútil y la más durable de las cosas humanas, en sus propias palabras. El objeto artístico sin funcionalidad otorga estabilidad psíquica, nos

liga a la trascendencia y a la comunidad sin el peligro de la instrumentalización.

Ese «pensar poético», esa «acción creadora» nos vincula con el pasado, el presente y el futuro, establece una relación entre lo cotidiano y lo extraordinario, oscila entre la contemplación —el pensar— y la actividad —la acción.

Postulamos en este texto que el arte, entendido como proceso creador, unido al pensar poético, puede situarse en la acción arendtiana. Puede, como hemos podido comprobar, situarse en la esfera del trabajo, contagiando al proceso creador de las veleidades e ilusiones de dominio y violencia sobre la materia y la naturaleza. Pero no es a esta perspectiva a la que apelamos en educación, porque ciega y destruye, en último término, como la Medusa, a quien se acerca.

Existe una creación, siempre ha existido un proceso creador, cercana a la natalidad arendtiana, a la pluralidad y a la imprevisibilidad.

Señala Arendt:

Toda nueva acción y todo nuevo comienzo —y nosotros podríamos sustituir por toda nueva creación, en tanto que acción y comienzo— empiezan en cierto modo un nuevo proceso que afectará a muchos [...] la acción siempre produce historias, intencionadamente o no [...]. Pero la razón de que cada vida humana cuente su historia (story) y por la que la historia (history) se convierta en el libro de las historias de la humanidad, con muchos actores y oradores y, aun así, sin autor, radica en que ambas son el resultado de la acción. La historia real en que estamos comprometidos mientras vivimos no tiene ningún autor visible o invisible, porque no está fabricada (ibíd.: 105).

El proceso creador, que deviene en algunos casos producto poético o artístico, no es fabricación, pues, en el sentido arendtiano, ese

producto no es estable, durable u objetivo. Solo la sociedad de cada época puede asignarle esas características, que devienen necesidades de esa sociedad concreta, pero no del creador, o creadora, no de la acción creadora. La persona creadora sabe de la imprevisibilidad, de la fragilidad de su proceso, de la urdimbre ambigua de la que parte, en un magma donde se mezclan el ser y los otros, la individualidad y la pluralidad, el pasado, el presente y el futuro:

Dado que siempre actuamos en una red de relaciones, las consecuencias de cada acto son ilimitadas, toda acción provoca no solo una reacción en cadena, todo proceso es la causa de nuevos procesos impredecibles [...]. En la acción, por oposición al trabajo, es verdad que nunca podemos realmente saber qué estamos haciendo (ibíd.: 106).

Dibujar, modelar, bailar, componer una obra es encontrarnos en una red relacional que va cambiando su lenguaje a medida que añadimos una huella, una marca, una señal. Cada marca convierte la obra y transforma sus conexiones, reequilibra o desequilibra el resto, reorganiza todo lo anterior. El proceso creador sabe, pues, de irreversibilidad, de fragilidad del trazo, de repercusión de relaciones.

El arte, la creación, a través de sus procesos, condensa en cada acción creadora el simbolismo de la contingencia: su accidentalidad, su imprevisibilidad y su impredecibilidad. El inicio del acto creador elude determinismos, parte siempre de lo dado y asume su falta de explicación.

Contemplar la obra de Antonio López, escucharlo hablar de sus obras como de intentos fallidos, es un ejemplo de esta concepción (más allá de las interpretaciones de los críticos de arte, intentando hacerle entrar en el canon de la heroicidad y del dominio). Todas sus obras fracasan, según él, en su intento de captar la realidad, todas acaban evidenciando el hueco irreemplazable del desencanto, de la inaprehensibilidad de lo real. Porque la realidad cambia y

cada minuto la modela desde otro punto. Dice de los retratos de sus nietos en arcilla que no puede nunca terminarlos porque sus nietos crecen. Su obra es el ejemplo de la vánitas barroca, donde todo nos recuerda nuestra propia caducidad, nuestra necesaria humildad frente al mundo. O, como señala la artista Louise Bourgeois:

Todo el arte surge a partir de los terribles fracasos y necesidades que sentimos, de la dificultad de ser uno mismo porque uno se encuentra abandonado. En todo el mundo moderno existe la sensación de abandono, la necesidad de ser reconocido, que no se ve satisfecha. El arte es una manera de re-conocerse (Bourgeois, 2002: 95).

Todo inicio no es, pues, un momento radical desde el cual la nada deviene forma. Esa es la idea bachelardiana de creación como dominación. El inicio es aquí continuidad y ruptura a un tiempo, secuencia temporal; por ello cada inicio es un reinicio. Como señala Hector Fiorini (2019), siempre creamos a partir de lo dado.

Crear es, pues, atreverse a reiniciar sin ruptura, pero señalando una nueva manera de estar, un ejercicio que puede hacer estallar las estructuras previas; por ello es elemento inseparable de la libertad humana. El proceso creador desmarca a la vez que señala la huella de lo marcado, inclina hacia el abismo, invita de hecho hacia el abismo, nunca lo encubre. Señala lo absurdo de lo ajeno y de lo propio, abre vías inéditas, a la par que nos hace ver con otros ojos las ya existentes. Y revierte la mirada en nosotros, en nosotras mismas como hacedoras de relatos posibles, siempre inconclusos, siempre provisionales. Como señala Henry Moore en sus escritos:

Creo personalmente que la vida es un conflicto: es algo que hay que aceptar, algo que hay que saber. Y uno tiene que morir, que es lo opuesto a vivir [...]. El arte y la vida están hechos sobre el conflicto. Creo que en el gran arte, en lo que yo considero que es gran arte, el conflicto está oculto, sin resolver. Por ello el gran arte no es

perfecto (en Gibson, 2002).

¿Cuál es la valía de esta creación? Sabernos conocedoras de una materia que tiene unas características singulares ante las cuales debemos tramitar la frustración y nuestras demandas y limitaciones y, sin embargo, hacer con ella algo que a nosotras también nos satisfaga y nos permita reiniciar un relato, o iniciarlo de nuevo con las palabras y signos que nos han sido dados. Palabras que pueden ser pronunciadas de nuevo con otros acentos, otros tonos. Un diálogo donde la escucha de la materia significa también aprender a hablar el idioma del otro y que este idioma permita, mezclado con el nuestro y respetando sus límites, construir una nueva narración, que nunca será la única, que dé cuenta de una mirada a nuestra existencia.

La importancia de la imaginación

Para Arendt, lo constitutivo de la realidad es la novedad, lo inesperado, pues «todo acontecimiento de la historia humana revela un paisaje inesperado de acciones, sufrimientos y nuevas posibilidades». Por ello, solo buscando un reducto de originalidad entre lo que está arruinado, se podría responder a los horrores acaecidos. Recuerdo ahora el verso que citaba al inicio: «Crear es construir placer sobre los escombros del dolor». El reto del pensamiento es afrontar la complejidad de nuestra existencia en el mundo común y soportar la extrañeza de lo imprevisible y de lo nuevo (Fuster, 2009: 51). Conduce a la necesidad de otros procesos de búsqueda, creación y expresión de significados. Son procesos de construcción de narraciones que ha de llevar a cabo el ser humano, como diálogo con los acontecimientos, y por ello no pueden basarse ni en el «simple sentimiento» ni en la «pura reflexión», sino en, entre otras cosas, la «facultad de imaginar». Es decir, los dos hemisferios trabajando, a través de una acción que incluye cognición y emoción.

La fuerza imaginante se erige en capacidad empática y fuente de creación visionaria e incluso en facultad armonizadora de lo social. Arendt rescata la imaginación como sinónimo de «visión», de mirada lúcida y penetrante, como sinónimo de «amplitud de mente»: la imaginación ha de garantizar la libertad suficiente y necesaria para que la comprensión sea válida, es decir, asegurar una representación respetuosa con la estructura imprevisible y plural de la realidad. Esta es la actividad que habría de situarnos en un punto desde el que afrontar una elaboración racional de la experiencia sin tener que renunciar a una voz propia.

Contemplar el resultado de nuestro proceso creador nos enfrenta al perdón, al duelo, a perdonarnos, a perdonar el mundo, y la promesa de recuperar en otro acto aquella identidad y continuidad nos permite contar nuestro relato vital, sabiendo de la fragilidad y la necesidad de comenzar incesantemente de nuevo (Fuster, 2009: 54).

Como señala Arendt citando a Isak Dinesen: «Todas las penas pueden soportarse si las insertas en una historia o cuentas una historia sobre ellas».

El cielo de esta parte del mundo donde me encuentro mientras escribo estas líneas, en plena Aquitania, es fascinante, y por eso lo he pintado más de cien veces y siempre, cada vez que llego, cuento las horas para sentarme a contemplarlo y estudiarlo mientras lo pinto. Pocos actos nos hacen pasar más tiempo delante de un objeto o situación que el acto de dibujar, con mirada analítica, concentrada, exigente, muy similar a la científica. Es la mirada analítica del artista la que, como el matemático, descubre la sección áurea en la naturaleza y su comportamiento y constata la serie de Fibonacci. Pero es también la que permite aflorar la emoción personal. Es tan intensa la experiencia de dibujar que lo dibujado tampoco vuelve a ser lo mismo. La realidad ha pasado ya por nuestra capacidad de sentir, comprender y entender y se ha convertido en acontecimiento. Las nubes cambian en minutos, se amontonan, se oscurecen y aclaran, dejan pasar una lluvia rápida y un arco iris en un lapso de media hora. Cuando bajo a la inmensa playa, con mi libreta y acuarelas en mano, sé que la naturaleza me ofrece, cada día, una experiencia diferente. Lo único que puedo controlar es el ritual previo: despliego la toalla de tela, me siento y sobre ella, con las piernas estiradas a modo de mesa, abro mi maravillosa cajita de colores, limpio y preparo el pequeño pincel, sitúo la hoja del bloc sobre mis piernas, donde también pongo las acuarelas, lleno el botecillo de agua a mi lado, midiendo una distancia que me permita automatizar el movimiento. Entonces miro el horizonte, las nubes, el mar, la proximidad de la gente. Quiero pensar que la naturaleza me estaba esperando y quiere jugar conmigo, haciéndome detener el pequeño pincel unos instantes en el aire antes de posarlo en el papel, subir la mirada, bajarla, volverla a subir, volverla a bajar, medir visualmente las proporciones del mar y las nubes, decidir en un breve lapso si subo la línea de horizonte, concentrándome en las olas que baten fuertes contra la playa interminable, o si la bajo y me concentro en las nubes de un cielo inmenso. Las olas me obligan a una mayor concentración y aumentan mi ansiedad, pero cuando el resultado es aceptable, hinchan mi espíritu y mi satisfacción personal. Si tomo las nubes, me obligan a partir del blanco de la hoja para conseguir

la forma y el color adecuados —menos es más—, y el tono grisáceo de algunas puede amenazar el equilibrio de la obra general. Cada acto es irreversible e impredecible, reorganiza todas las pinceladas anteriores, y una vez que comienzo, sé que no puedo parar hasta el final. En este tiempo de creación, nada tiene que ver con el tiempo medible del trabajo, no pienso en nada más. Mi mente está concentrada y atenta; mis músculos, tensos. No tiene utilidad lo que hago pero a la vez es en ese acto cuando siento que soy más yo, y más sentido tiene lo que hago. Termino sin saber por qué, lo sé solo cuando sucede.

Por eso, como señalaba Arendt, el arte no es fabricación: nada está predefinido. Siempre queda una insatisfacción, siempre un «pero», tan cercano a la vida. Hace unos años hice una exposición para los amigos que se llamaba El mismo mar de todos los veranos en alusión a la obra de Esther Tusquets. Pero nunca es el mismo. Ahí ha estado, ahí está, ahí estará cuando desaparezcamos. Hemos establecido una relación íntima y, cuando veo las pequeñas acuarelas como asideros de seguridad, como Arendt apunta, en Madrid, tan lejos de la paz que encierra este paisaje, perdono sus imperfecciones debidas a mis faltas, cierro los ojos y puedo sentir y recordar, claramente, cada una de las decisiones que tomé, todo lo que sentí cuando las realizaba y cómo estaba la playa y el mar cuando lo hice. Como un objeto transicional, permite conectarme con lo exterior y me aporta anclaje. Cada obra encierra un acontecimiento que nos hace conocer el mundo de un modo un poco más sutil, nos relaciona con él sin perder la singularidad del sujeto que la crea, sin aniquilarla, permitiendo, sin embargo, compartir una experiencia común.

Recuerdo que hace muchos años, cuando disfrutaba de una estancia en México, me fui a dibujar a la playa, en Veracruz. Era domingo. Cuando apenas estaba poniendo la segunda pincelada, note tras de mí el murmullo de unos ocho o diez niños de no más de diez años mirando curiosos en semicírculo lo que estaba haciendo. Cierto es que en aquel entonces mis dibujos eran menos exactos, más generales y con toda probabilidad más torpes. Recuerdo estar dibujando un puesto ambulante de exprimidores de zumo, que recorrían la playa de un extremo a otro, con unos hermosos y llamativos colores. «¿Qué está dibujando?», me preguntó un niño.

«Ese puesto de naranjas», le contesté yo, señalándolo con la mano. «Pues no le está saliendo», me contestó. Continué haciendo el dibujo entre los continuos comentarios sobre mi habilidad y destreza —o falta de ella— hasta que, a duras penas, me aprobaron. Creo que les interesaban más la caja de acuarelas y la libreta que el dibujo. A los niños les interesa hacer arte tanto o más que contemplarlo. Cierto que no pude concentrarme mucho, arriesgar demasiado: tantos ojos severos juzgando me intimidaban. Finalmente les dejé dibujar en la libreta, que guardo, tras tantos años, como una de las experiencias más enriquecedoras y divertidas de aquel viaje. La creación, pues, puede convocar a lo común.

Al cabo de varios años, en Cartagena de Indias, me sucedió una experiencia similar. Aprovechando la tranquilidad de una tarde pegajosa sin mucha exigencia laboral, me escapé con mis aperos a una plaza del centro. Recuerdo que era un lugar bastante turístico, como toda Cartagena. Localicé lo que quería pintar, en este caso un cruce de calles con casas de hermosos colores, busqué una perspectiva adecuada y me senté en una terraza bajo una sombrilla verde con una cerveza, una chela bien fría, a mi lado. Le pedí a la mesera un poco de agua para mezclar los colores e inmediatamente la tuve de cómplice de mi dibujo y guardiana de mi proceso creador. Al poco, un vendedor ambulante de collares de nácar se acercó a preguntarme por mi obra. Me contó que él también pintaba, pero sus colores eran más fuertes que los míos, «ya sabe, nosotros en el Caribe tenemos otra concepción del color», y me preguntó por qué no le ponía más intensidad. Me preguntó también por la elección de la técnica de la acuarela, por el aglutinante que llevaba y demás características bien técnicas y se interesó mucho, también, por mis útiles. Vio con interés el resto de la libreta y me hizo comentarios sobre casi todos los dibujos. Un poco más tarde, otro vendedor se me acercó para preguntarme por qué había pintado una camioneta, que eso estropeaba el dibujo, que otra perspectiva me habría dado más juego o al menos evitar la camioneta le habría dado un toque más elegante. Cada cierto tiempo, aunque la mesera les decía que me estaban importunando y se quedaba hipnotizada ante el proceso, los vendedores se acercaban a ver el estado del dibujo, y esta vez sí, la experiencia adquirida desde la playa de Veracruz me permitió disfrutar como nunca del intercambio crítico sobre los modelos elegidos, los colores

y los modos y técnicas empleados sin sentirme ni observada ni juzgada, sino en un juego de miradas estéticas y, sobre todo, humanas. No creo que ninguno de ellos hubiera estudiado arte de modo académico, pero a todos les interesaba y les convocaba el acto creador. Creo que pocas experiencias como esta, en torno a la creación, al interés por lo estético, me han permitido hablar con desconocidos, intercambiar opiniones, reírme con ellos. Algo debe de tener el proceso creador que nos convoca.

Para qué sirve entonces el arte

Más allá de centrarme en las funciones reconocidas de la educación visual, que nos permite observar de modo crítico nuestra cultura visual, desvelando hegemonías culturales, deconstruyendo estereotipos visuales o categorías formales, algo que convertiría a la educación artística en un mero repertorio de claves de análisis, creo que el proceso creador, el hacer y observar arte, es esencial en la educación.

Bruno Bettelheim, que durante años se ocupó de la rehabilitación de niños y adolescentes con problemas sociales y psicológicos, autor, entre otras, de la gran obra La fortaleza vacía, sobre el autismo, imparte en 1962 la conferencia inaugural del Comité Nacional de Educación Artística, en Estados Unidos. Han pasado más de cincuenta años, y voy a retomar parte de sus enseñanzas para iniciar esta última parte de mi texto, y también las que Bruner señaló en su obra Art as a mode of knowing, en un período similar.

El arte es un modo de conocimiento

Art as a mode of knowing es un ensayo escrito por Jerome Bruner entre los años cincuenta y sesenta. En él reflexiona sobre varios aspectos de la experiencia del arte que propician que este pueda ser un vehículo, un modo de conocimiento. Entre ellos, señala la capacidad de conexión, de sentimiento de completud. Bruner señala que ello es posible a través de la construcción del símbolo, su simplicidad y efectividad, y la construcción de la categoría de posibilidad, a partir de la cual buscamos nuevas experiencias. El arte es capaz de conectar dos esferas de la vida separadas, uniéndolas en una suerte de nuevo objeto. La metáfora une experiencias diferentes y encuentra la imagen del símbolo que las enlaza en un nivel emocional de significado mucho más profundo.

Como señala Rancière en su magnífica obra El maestro ignorante:

El acto de la inteligencia es ver y comparar lo que ve. En primer lugar, la inteligencia ve al azar. Tiene que buscar para repetir, para crear las condiciones para ver de nuevo lo que vio, para ver hechos semejantes, para ver los hechos que podrían ser la causa de lo que ya vio. Debe también formar las palabras, las frases, las figuras, para decir a los otros lo que vio (Rancière, 2003 [1987]: 33).

La actividad artística utiliza esos elementos cuando se trabajan incluyendo el conocimiento activo de los y las artistas y el conocimiento activo de los estudiantes, su inteligencia, en el sentido de Rancière. Y cuando a través de todo ello se pone en marcha el propio proceso creador hacia la construcción de un objeto.

Dibujar, modelar, crear un hecho es hacer aparecer desde nuestro cuerpo, desde una experiencia que se ha hecho memoria emocional, los rasgos que lo conforman. Crear es dar forma a un hecho que se ha tornado experiencia en nosotros. Dibujar una experiencia pasada, anclada en nuestra memoria, es un acto de evocación y reencarnación y, a la vez, de exteriorización y bienestar al saberlo ante nuestra mirada, al poderlo, de alguna manera, observar de nuevo.

El arte hace común lo inesperado y, a la inversa, hace inesperado lo común. El arte y sus procesos consiguen ver la realidad con nuevos ojos, conocerla desde otros puntos de vista. El extrañamiento de la visión hace reconocer en el mismo objeto, en el mismo paisaje, cualidades diversas, funciones inéditas, posibilidades inesperadas. Esta capacidad de deshabituación ha sido clave en la aptitud adaptativa del ser humano. A través de ella el humano ha podido imaginar una zapatilla de esparto en una fibra natural, un instrumento en un trozo de rama, un hogar en la oquedad de una roca. Las artistas, los artistas, dan prueba continuamente de esta capacidad de deshabituación a la que niños y niñas son proclives en sus interminables juegos con un mismo objeto: en pocos minutos una caja pasa de ser un vehículo a ser una casa o un bloque de

construcción.

Esta capacidad permite afrontar conflictos desde puntos de vista diversos cuando los habituales no son posibles, y ello no solo reinaugura la relación con el mundo, sino que renueva el vínculo con los otros cuando unos modos están agotados y permite ver, de nuevo, cualidades en nosotros, y en los demás, que habían sido pasadas por alto con anterioridad, una especie de privilegio epistémico que solo la mirada creadora tiene.

El arte permite el desarrollo de la mirada atenta, base de la investigación y la relación humana

La atención es un elemento fundamental en el conocimiento. Para Simone Weil, la atención es un «deseo sin objeto», en una mirada «orientada al bien» que no se rige por la necesidad. Pero, a la vez, la atención pide la plena implicación personal en un presente que se alarga y continúa. La atención supone una superación del narcisismo que se ensimisma consigo o con un interés preciso (por ello la atención debe ser desinteresada) y tiene que ver con la acción prudente. Se entronca esta idea de atención con el proceso creador entendido como escucha atenta hacia la materia. Como escucha desinteresada pero que, en último término, «repara la permanencia del objeto», en palabras de Weil, respeta la permanencia de la materia como es.

La facultad de atención requiere y propicia la «libertad de corazón». Una atención que supone un camino hacia lo inexpresable y, a su vez, aceptar lo inexpresable. Es entonces cuando «la atención alcanza quizá su forma más pura, su nombre más exacto: es la responsabilidad, la capacidad de responder por algo o alguien que nutre de igual medida la poesía, el entendimiento entre los seres, la oposición al mal» (Weil, en Campo, 2014: 169).

Señalaba Heidegger en su obra El origen de la obra de arte que los creadores de la obra de arte son, o deben ser, primero cuidadores. Porque la obra trae hacia delante verdades que de otro modo no

pueden ser aprehendidas, y para ello se necesita la atención, señalaba Weil, y el cuidado de las personas que crean y contemplan. Una creación que se vincula a la experiencia, a la vida y al cuidar. Una creación que renueva y «trae delante», en términos heideggerianos, experiencias discretas, íntimas y sutiles, que nada tienen que ver con la violencia o la destrucción. Concluye Heidegger:

El cuidado por la obra no aísla a los hombres en sus vivencias, sino que los adentra en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra y, de este modo, funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del ser-ahí a partir de su relación con el desocultamiento. Finalmente, el conocer al modo del cuidado está lejos de ese conocimiento guiado exclusivamente por el mero gusto por lo formal de la obra, sus cualidades y encantos en sí. Saber en tanto que haber-visto es estar decidido (Heidegger, 1997 [1935]: 34).

El proceso creador permite la expresión organizada de los impulsos internos

Bettelheim señala entre las funciones de la actividad creadora en educación la de la expresión y elaboración organizada de los impulsos internos. Es curioso que la mayoría de las personas ajenas al arte piensen en la actividad creadora como una especie de catarsis que libera las tensiones sin más y permite la famosa función de expresión sin reflexión. Dice Bettelheim:

La tarea de los estudiantes es tratar de poner orden y comprensión al caos que reina dentro de ellos. En todas las otras clases de su educación son impelidos a negar el caos, reprimirlo, considerarlo no válido y no importante. Solo en las clases de arte podemos mostrar al niño, del cual se espera que tome y aprenda lo que los demás le

dicen que haga, que puede convertirse en una persona libre trabajando y expresando su visión de sí mismo y de la vida (Bettelheim, 1964: 59).

El proceso creador establece una relación entre nuestro exterior y nosotros mismos

El documental La guerra dibujada muestra claramente cómo el hecho de dibujar ayudó a las niñas y niños españoles que vivieron la guerra civil desde las colonias infantiles, a través de un acompañamiento exquisito de sus maestros y maestras, no solo a comprender sino a ordenar a través de líneas y colores una realidad para ellos, tan pequeños, inexplicable, doliente y plagada de incertidumbres. Dar forma visual a un bombardeo, a una separación de los padres en una estación de tren, a una situación de angustia en un viaje a lo desconocido, dibujar con exactitud un trimotor alemán, permite al niño, a la niña, sacarla primero fuera de sí misma, donde encuentra desorganizados el terror y la incomprensión. Permite, a través de los códigos del dibujo, la pintura, la escultura, la danza, el teatro o la música, estructurarlos de modo coherente y, en última instancia, convertirnos en espectadores y testigos de nuestra realidad interior, tomar cierto control sobre una realidad incontrolada y hacer de ello relato. La capacidad narrativa nos permite dar sentido a nuestra existencia, o al menos tratar de insertarla en un discurso con cierta coherencia. El relato visual condensa estas posibilidades.

Educados para vivir y actuar coherentemente, sin fisuras ni contradicciones, el arte abre vías donde todo y nada es posible a un mismo tiempo, donde los sentimientos encontrados se armonizan o se permiten convivir en sus extremos. El arte deja que el ser exprese lo que la vigilia impide, el dolor insondable de lo incomprensible, la vaciedad y la sensación de plenitud a un tiempo. El espacio de la creación permite el odio y el perdón, la rabia y el duelo, la comprensión, en definitiva, de nuestras pasiones. El espacio del arte es un lugar simbólico donde se ensaya la vida una y otra vez; por ello permite probar el placer y el dolor en un espacio seguro.

Permite, tanto desde la creación como desde la contemplación, olvidar las certezas, indagar en la polisemia de las imágenes y los trazos, aventurar significados que pueden ser, a la par, diversos, al margen, además, de que nunca sabremos el definitivo. El arte, la creación, no ofrece significados definitivos, y por ello nos acostumbra a la duda y a algo más importante, a disfrutar la ambigüedad que produce el no saber a ciencia cierta qué estamos realizando, qué estamos observando.

El arte renueva el espacio del juego

En el juego nuestro cuerpo fluye adaptándose al entorno, adaptándose a los otros, confiando y estableciendo un diálogo con nosotros, con el espacio y los otros. A partir de los teóricos de la dramatización en la escuela podemos señalar cómo a través de los principales juegos —el juego personal y el juego proyectivo— los niños y las niñas corporeizan el juego o lo proyectan en la sociedad, en la cultura.

A partir del juego personal, niñas y niños transforman su cuerpo en aviones, superhéroes, animales pequeños y monstruosos, inventos que surcan el espacio de su casa y su barrio, ahora transformado en universo, en cueva, en espacio inexplorado. El movimiento por el cual el cuerpo corre, se detiene, se recoge, se abre, se despliega... implica todos los modos de estar en el mundo, con el placer y el riesgo que ello supone. Ver jugar a los niños en un parque otoñal, con las hojas caídas, verlos abandonarse a los sentidos de los olores de las hojas secas, a los sonidos de su crepitar, a las danzas de sus piernas y sus manos, su cuerpo entero apartando, juntando, amontonando, tirándose sobre el suelo... es participar de multitud de movimientos simbólicos que los ligan con la vida y sus procesos. La pedagogía de Reggio Emilia, desarrollada por Loris Malaguzzi, reconoció de inmediato la importancia del cuerpo del niño en la educación para la vida, proporcionándoles el tiempo y el espacio para experimentar en ella todas las posibilidades latentes.

El juego proyectivo hace que nuestro ser pase a un objeto donde

proyectamos todos nuestros deseos. El juego heurístico, de descubrimiento y experimentación a través de los objetos, hace que invistamos a estos de todas las necesidades y características que nosotros queramos. Objeto construido o encontrado, deja de ser un objeto perdido entre la multitud para ser ese objeto que es lo que queramos que sea: un cono se convierte en catalejo, en amplificador, en cuerno, en arma o en protección. Un aro es una rueda, un espacio seguro, una corona, un arma letal, un asidero... A través del juego proyectivo somos, de modo indirecto, todo y nada a la vez. Las artes visuales, más herederas del juego proyectivo que del personal, nos incitan igualmente a ser todo y nada, a probar posibilidades en el espacio seguro del lugar creador sin ser nosotros los que estamos en juego.

El proceso creador nos ayuda a narrar, a dar sentido

El trabajo del duelo a través del proceso creador conduce a una nueva realidad, en un deseo de continuar viviendo para crear algo en el presente pero fruto del pasado y sus recuerdos. A través de un nuevo vínculo con el objeto internalizado, el futuro puede verse reimaginado y por ello puede generar sosiego y esperanza. El artista, la artista, busca formar y transformar la experiencia física de pérdida y enfermedad en una forma completamente nueva mediante un proceso a través del cual la forma es un medio de unificar la experiencia interna y externa. La coherencia plástica, el orden formal ayuda al creador a superar la dolorosa separación o hecho traumático haciendo que el tiempo se suspenda.

Como señala Sergio del Molino en La hora violeta, narrando la muerte de su pequeño hijo:

Lo urgente es también este libro. Con su escritura esquivo lo importante. Encaro la pena con palabras, y mientras resuelvo problemas de estilo, depuro el lenguaje y estructuro sus páginas, evito ser tragado por lo importante. Cuidar de los detalles literarios

es mi forma de asirme al mástil y mantenerme al mando de la nave. De otro modo, me perderían las sirenas o me cegaría la contemplación del brillante y amorfo espanto que me rodea y me atraviesa (Del Molino, 2007: 126-127).

Las experiencias amenazantes nos rompen en piezas desconectadas; la experiencia creadora, en contraste, conlleva una sensación de completud y continuidad. Como objeto transicional, el arte toma nuestra fragilidad y le da soporte donde posar nuestra inquietud, donde describirla y darle forma. Los sentimientos de amor, agresión y culpa, componentes de los procesos de duelo, tienen cabida en el proceso creador. La obra puede convertirse en un objeto mediador tanto de separación como de unión (Dreifuss-Kattan, 2016).

Yo también he utilizado el dibujo o la narrativa poética para elaborar mis duelos. Solo la creación de formas organizadas consigue soportar el dolor, primero, ocupándose de lo formal como asidero ante el abismo, y luego, logrando que el movimiento de la tristeza vaya posándose en una forma que permita comprendernos, realizando una nueva creación que ayude a sostener la falta, que siempre es insostenible.

Antonio Altarriba, autor de la novela gráfica El arte de volar, sobre la vida y el suicidio de su padre, afirma que la imagen puede a veces expresar lo que necesitaríamos en una o dos páginas y probablemente no lograríamos. La imagen cuidadosamente dibujada que permite ver una ventana abierta en la que se apoyan unas gastadas zapatillas de fieltro de cuadros —¿para qué saltar al vacío calzado?— y un bastón concentra toda la fuerza dramática y nos habla de un instante que todo lo cambia.

Crear nos ayuda a dar sentido, o a que lo terrible no nos impida seguir viviendo. Narrarnos es condición de estar en el mundo, y a través de la narración podemos comprender el mundo y comprendernos.

El arte apela a la libertad y responsabilidad de construirse

El arte debe proponer eternamente problemas de libertad, y esta libertad nunca lleva a respuestas generales:

El valor esencial de la experiencia estética reside en su singularidad, por ello solo en esta experiencia humana no podemos hablar de verdadero o falso. Este es el ámbito de la libertad imaginativa, donde todas las preguntas, incluyendo aquellas sobre el significado de la vida y la belleza, pueden ser discutidas pero no solucionadas (Bettelheim, 1964: 61).

En este punto confluye con la idea sartreana de proyecto vital. El arte implica libertad y, como señala Sartre, angustia. El caos creador implica sentirse perdido en la falta de estructuras, que hacemos caer para deconstruirnos, reconstruirnos una y otra vez en un proyecto que ha de durar mientras vivamos y al cual tratamos de dar coherencia.

A la vez, y este aspecto nos resulta de vital importancia, el proceso creador incluye ambigüedad, polisemia, duda constante, soluciones diversas e igualmente válidas. Nos enseña a comprometernos sin tener la verdad, y a empeñarnos en un proyecto personal, que es siempre creador.

El arte aporta sensibilidad estética

Cuanto más creemos —dibujemos, pintemos, produzcamos música, bailemos, hagamos drama—, más apreciaremos la creación: sus dificultades, el complicado trabajo de jugar con el interior y el exterior, las formas y los contenidos, la economía y la simplicidad, que señalaba Bruner en su obra Art as a mode of knowing, para dar con el elemento configurador que permite que la forma alcance su contenido, que la forma se pose, por un momento, y dé lugar a la

obra. El pensamiento estético nos ayuda a tener una visión más apurada sobre las formas, los momentos, los aspectos minúsculos de la existencia. Desarrolla en nosotros esa mirada atenta —que comparte también la ciencia— desinteresada, lenta, intensa, que descubre nuevas relaciones y configuraciones y resucita aquellas adormecidas por una mirada práctica y utilitaria.

El arte, en un proceso dialéctico único —porque apela a las experiencias personales más profundas hechas universales a través de un esfuerzo disciplinado—, puede considerarse una de las fuerzas más importantes que unen a la comunidad sin vaciarla de lo único e individual que cada una posee:

[El arte] permite compartir con otros aquello que todos consideran más elevado, algo que les eleva por encima de la experiencia cotidiana hacia una visión más ampliada de sí mismos. Y lo consigue haciendo que se sientan, más que nunca, distintivos y únicos (Bettelheim, 1964: 48).

El arte nos hace sentirnos en comunidad sin perder singularidad

A través de su especial dialéctica, el arte eleva al individuo, lo reconoce, hace que no se pierda entre la masa, lo enriquece, a la vez que le hace sentirse parte del grupo. Este aspecto es de fundamental importancia en educación —la sensación de grupo sin perder la voluntad y la libertad personales—, porque, uniéndonos al grupo, el arte se separa de aquellas experiencias colectivas que alienan la individualidad y hacen que el individuo se funda sin diferencia con la masa. Hace unos meses hablaba de ello con un profesor de música y le comentaba la emoción intensa que había sentido ante un inmenso coro. Hablábamos de las prácticas colectivas que, como el fútbol o las experiencias prebélicas, con sus refranes y frases repetitivas, hacen de estas actividades un espectáculo donde el individuo se refuerza con la masa, olvida su ser, se disuelve y es capaz de cosas que no haría desde su

individualidad. Él me decía que había acudido a un estadio de fútbol a estudiar cómo, musicalmente, las frases hechas —contra el árbitro, a favor de su equipo, no especialmente poéticas pero que funcionaban como un ritmo atronador— recorrían de modo circular el recinto completo, envolviendo y creando una experiencia realmente impresionante... y aterradora. El individuo no es ya individuo, se funde como una parte de un organismo feroz capaz de todo. Ese es el miedo de los populismos y de todos los movimientos que se han aprovechado del efecto de la fuerza de la masa sobre el individuo, anulándolo, bloqueándolo y permitiéndole lo peor de sí.

Por eso el ejercicio del arte, como forma de libertad y práctica colaborativa, es una garantía para la democracia:

Opuest[a] a otras experiencias que unen a la gente en algo mayor de lo que son [...], [el arte] no pide a los seres que la comparten abandonar su singularidad, sino que esta experiencia los enriquece. Es una experiencia transpersonal que no infringe o reduce lo personal (Bettelheim, 1964: 49).

El arte ofrece una visión alternativa de otras posibilidades vitales

Desde hace más de diez años, trabajamos en los colegios de Primaria en un proyecto que titulamos «Posibilidades de ser a través del arte» [5] , y con el cual obtuvimos en 2010 el Premio Rosa Regás sobre materiales coeducativos. Comenzamos utilizando una metodología basada en la pedagogía crítica que tomaba al objeto cultural como eje de acción educativa y aunaba conocimiento histórico, conexión con la cultura visual, análisis contextual, deconstrucción hegemónica y proceso creador como motor de acción y desarrollo personal y comunitario.

Pronto nos dimos cuenta del potencial empático que tenía conectar con las vidas y los hechos vividos por una persona del pasado, hacer relato con sus vidas. Nos dimos cuenta de que el proceso creador,

que «atravesaba» a las personas, a sus autoras y autores, y les daba forma, era clave en la comprensión de los productos situados en un espacio y un tiempo determinados. Acercarnos a esos procesos, a las elecciones subjetivas y singulares, ponía en marcha, además, el ejercicio de reflexividad y de libertad de pensamiento y creación en el alumnado al que nos dirigíamos. A través de las elecciones en un contexto, las niñas y los niños podían comprender las causas y las consecuencias de tales decisiones y que, en todo hecho humano, además de la situación sartreana o beauvoriana (política, social, espacial, temporal, de discriminación o apoyo), se encuentra la singularidad del ser que sopesa y decide. Así pues, las «biografías situadas», adoptando el término de Donna Haraway (1995), nos proporcionaban el momento educativo para narrar, reflexionar, ejercitar la crítica y comprender las discriminaciones y subalteridades que, en un momento dado, habían incidido en la vida de una u otro creador, y cómo este había actuado. Nos proporcionaba la posibilidad de hablar de creatividad, valentía, audacia y resiliencia frente a situaciones injustas y también de la comprensión en el desmoronamiento vital de un individuo.

La acción reflexiva creadora aporta todo el potencial que niños y niñas llevan dentro: en el objeto, el baile, el drama, la pintura... confluyen las reflexiones personales y colectivas y la pasión inconsciente que cada uno alberga.

De esta necesidad de contarnos surgen también las narrativas emancipadoras, las emancipatory narratives (McEwan, 1997), obras que se caracterizan por liberar nuestro pensamiento de la presión de la conformidad y el relato establecido, facilitando medios para expresar y crear nuevos significados que, de este modo, se convierten en una reestructura y permiten la observación en otros términos.

Como Bettelheim señala:

La educación artística, más que ninguna otra disciplina, presenta al estudiante la rara oportunidad de liberarse, al menos temporalmente, de la falsedad, la pretensión, la trampa de nuestra cultura (Bettelheim, 1964: 63).

Cualquiera que sea el medio, o cualquiera que sea el medio de vuestros estudiantes, estoy convencido de que el principal propósito de sus esfuerzos en las artes debería ser convencerles de la importancia, primero de escuchar atentamente y tratar de comprender qué es lo que mueve al ser humano por dentro, y entonces, realizar esfuerzos disciplinados para expresarlo a través de la forma externa, tanto para su propia comprensión como para que los otros lo observen (ibíd.: 59).

Augusto Boal, a través del teatro del oprimido, y la creación del espect-actor, aquel que observa y participa, nos enseñó la sutil diferencia entre ser víctima y ser oprimido con un simple pero determinante cambio de mirada, o cómo moviendo un objeto las relaciones tienen la posibilidad de variar radicalmente. El arte, la mirada creadora, nos hace ver cómo las relaciones simbólicas del mundo interactúan y pueden ser modificadas.

Nuestra función debería ser, en definitiva, la de despertar en nuestras alumnas, nuestros alumnos, las avenidas para pensar, con sensibilidad, en un mundo mejor, dentro y fuera de ellos, y comenzar a darles forma, interna y externa. Ser continuamente seres sensibles. Proponerles que aporten, retomando a Arendt, lo nuevo que traen consigo.

Acabo este texto con dos hermosos libros entre las manos: Éloge du risque de la gran filósofa Anne Dufourmantelle y el opúsculo de Jacques Rancière En quel temps vivons-nous? Ambos me dicen algo relativo a nuestro tiempo y al valor del ser estético.

Dufourmantelle nos habla del miedo al riesgo en nuestra sociedad —ella, que murió precisamente arriesgando su vida por los otros. En una sociedad donde la seguridad se impone sobre todos los dominios, promover el riesgo cero es inútil. Ese riesgo cero es mortífero, pues desresponsabiliza al sujeto de sus actos:

El reto es mirar de frente. Es la menor valentía que debemos rescatar. Podemos volver de todos los dolores, de todas las catástrofes, de todos los duelos, siempre habrá una parte para el mal. Nunca estaremos salvados con anterioridad (Dufourmantelle, 2014: 67).

El acto de crear nos acostumbra, de algún modo, a arriesgar y a perder, a arriesgarnos una y otra vez en una creación que no sabemos y que nos dejará sabor a angustia, hueco y libertad, siempre provisional. Como bien señala Dufourmantelle, la libertad es un movimiento, no un estado estable. Supone una toma de conciencia de nuestros obstáculos, es siempre ilusoria, se apoya sobre las condiciones de nuestro deseo, nuestra educación, nuestra cultura, nuestro mundo... en un espacio restringido. La libertad nos pide ir más allá de nosotros, allá donde no sabemos qué somos, donde algo habla de nosotros sin saberlo y nos convoca (ibíd.: 83). Por ello, atreverse a la libertad es un acto de creación. Finalmente, nos habla de la belleza como horizonte:

Quizá la experiencia de la belleza nos haga creer en un mundo salvado, exacto [...] como si más allá de toda subjetividad pudiéramos anhelar una experiencia soberana (ibíd.: 243).

[La belleza] forma parte de nuestra trascendencia, sea uno creyente o no [...]. Afecta a nuestro caos interior, a la aflicción de nuestra relación con nosotros mismos, a la desherencia que nos ha dejado en el abandono. La belleza nos recuerda un orden muy antiguo donde la vida pasaba con la sensación de un otro más íntimo que nosotros mismos, que nos llevaba, en el corazón de otro corazón (ibíd.: 242).

Rancière insiste en la revolución estética: una revolución que establezca un vínculo entre los fenómenos cotidianos y globales,

donde recuperar el juicio estético kantiano como un modo de aprehensión de la experiencia sensible que no busca un fin o una propiedad. Una revolución que tenga que ver con las formas, los modos en que los seres se relacionan unos con otros, sin una búsqueda de utilidad alguna.

Mediados de agosto. El tiempo nublado de Cap Ferret trae olor a pinos y humedad. Ayer hice una acuarela donde, desde hacía mucho tiempo, el color se subvertía: el cielo era mucho más oscuro que el mar, que parecía de plata a las siete de la tarde de un inusual día de calor. «Mañana lloverá», pensé mientras la hacía. Hoy, tras una lluvia intensa que nos ha hecho refugiarnos en el porche de madera durante toda la mañana, sale el sol entre las nubes.

La neurociencia ha descubierto que no solo quien ha sido cuidado sobrevive más, sino que quien cuida alarga su vida. Espero que tengamos días venideros plagados de mirada estética, creación y cuidado mutuo.

■

2 Texto elaborado a partir de la conferencia inaugural del curso académico 2017/2018 en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid. Algunas de las ideas de este discurso fueron extraídas de mi libro Para qué el arte. Reflexiones sobre el arte y su educación en tiempos de crisis.

3 María José Fernández Díaz, catedrática de métodos e investigación en educación, exdecana de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid, a quien le estoy profundamente agradecida por valorar el arte en la educación e invitarme al reto de pensar una conferencia de estas características.

4 La traducción es nuestra. El poema inserto en lengua alemana dice: «No sé / qué puede significar / que esté tan

triste».

5 Me refiero a la colección Posibilidades de ser a través del arte, de la Editorial Eneida, y que ofrece veintiuna guías educativas sobre arte, creación e igualdad. Divididas por funciones (arte como conocimiento; arte como expresión; arte como vínculo; arte como transformación), trabajan temas específicos como la guerra, el espacio seguro, la naturaleza, el dinero y el valor, celebrar la vida, imaginar el mundo…, y a artistas que lo han trabajado: Hildegarda de Bingen, Henry Moore, Käthe Kollwitz, Shirin Neshat, Alexander Calder, Gustavo Germano, Frida Kahlo, Ana Mendieta, Carmen Calvo, etc., siempre con la presencia de una mujer artista en ellas.

Primera parte

Mirar de otro modo

Adentrarnos en el mundo del arte, en especial de las artes visuales, supone centrarnos en qué implica mirar, ver, analizar lo visto, seleccionar algunos elementos como importantes para almacenarlos en nuestra memoria racional y emocional y recurrir a ellos para reconocer, de nuevo, la realidad. En este proceso es notable saber cómo, dónde, cuándo y, sobre todo, para qué hemos sido educados, qué nos hemos acostumbrado a mirar y qué no, qué vemos como «natural» y como «extraño» y qué elementos han contribuido a ese hábito perceptivo-cognitivo-emocional. Partiendo del concepto de habitus de Bourdieu (2007), que regula los esquemas de percepción, pensamiento y de acción de nuestra cultura a través de representaciones, percepciones y visiones que contribuyen a construir el mundo, podemos comenzar a analizar las características de esa mirada, ajustada a un modo determinado de ver el mundo. El habitus

se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles —estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes— que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir (Bourdieu, 1972: 178).

De algún modo, el habitus consigue que el sujeto se excluya casi naturalmente de lo que está excluido, de tal modo que lo objetivable queda interiorizado en la persona que pertenece a un determinado sistema social, y que veremos en el capítulo siguiente. A la vez señala también la capacidad de desajustarse, el efecto «Don Quijote», por el cual las disposiciones aparecen mal ajustadas, inadecuadas a las condiciones presentes porque están objetivamente ajustadas a las condiciones pasadas. El feminismo es el efecto «Don Quijote» de la sociedad al señalar la inadecuación de las condiciones pertenecientes a otro momento, ya pasado, revelando las paradojas, grietas y contradicciones. Como señala Capdevielle en la teoría de Bourdieu, el habitus puede ser transformado no solo por

los efectos de ciertas trayectorias sociales —como el feminismo—, sino también por el autosocioanálisis provocado y acompañado. El autosocioanálisis se caracterizaría por un despertar de la conciencia y una forma de «autotrabajo» que permite al individuo manipular sus disposiciones (Capdevielle, 2012). Es decir, por la capacidad subjetiva de la persona para desasirse y poner en cuestión los esquemas de percepción, pensamiento y acción heredados y sancionados por la sociedad —a través del capital económico, cultural y social— como los efectos en el cuerpo y la psique.

En esta primera parte desgranamos ese habitus que atraviesa las clases sociales y toma a las mujeres —y otros grupos—, a través de la imagen, como subalternas, jerarquizando su valor y supeditándolo a las relaciones patriarcales. Parte de estos textos fueron publicados en prensa a raíz de acontecimientos que, precisamente, trataban de reforzar los esquemas relativos al habitus intentando romper el determinismo con una suerte de desvelamiento de otras realidades que permitan una inclusión de las mujeres como sujetos políticos.

El segundo de ellos es particularmente pertinente por cuanto hace universal un habitus muy específico: el de un grupo de hombres, entrenados, acostumbrados y pagados para ejercer la violencia en la guerra, producir la muerte, pertenecientes a la clase burguesa alemana, parte de una élite bélica consciente de que su ser consistía en vivir en guerra. Un producto de unas condiciones políticas específicas que se subjetiva en una convicción psíquica individualizada en cada miembro:

La gente nos decía que la guerra había terminado. Eso nos hacía reír. Nosotros mismos somos la guerra. Su llama arde con fuerza en nosotros. Envuelve todo nuestro ser y nos fascina con el tentador afán de destruir. Obedecimos... y marchamos a los campos de batalla del mundo de la posguerra igual que habíamos ido a la batalla en el Frente Occidental: cantando, impetuosos y llenos de alegría por la aventura mientras marchábamos al ataque; silenciosos, letales, sin remordimientos en la batalla [6] (miembro de la brigada Ehrhart, en Theweleit, 1987: X).

Todos los capítulos analizan aspectos relativos a la mirada en la que se nos ha educado y de la que, a través precisamente del autosocioanálisis, la deconstrucción y la crítica desde los estudios de paz y feminismo, debemos intentar desasirnos para ampliar nuestra percepción y desacostumbrarla a la mirada subalterna, jerárquica y de dominación. Una mirada presente en los medios de comunicación, la publicidad, las exposiciones de arte, que, valiéndose de la gramática visual —composición, encuadre, tratamiento de la luz, plano, simbología del color e iconografías clásicas aprendidas desde nuestra infancia—, refuerzan la desigualdad visual haciéndola pasar por el estado natural de las cosas, el habitus en el que hemos sido educados y del que formamos parte. Deconstruir estas imágenes nos permite ver que hay otros modos de composición, otros encuadres y planos que nos devuelven la construcción de una realidad más amable con los otros, compartida y no dicotómica y binaria. A la vez, podemos ver cómo esta construcción se refuerza en determinadas áreas de la sociedad que claman por volver a las estructuras tradicionales y jerárquicas.

■

6 La traducción es nuestra.

1

El yo imaginado

7

La imagen del cuerpo, a través de la que otorgamos identidad tanto hacia nosotros como hacia los otros, se ha convertido en una sinécdoque del ser humano, que sustituye al complejo sistema que es existir. Los medios de comunicación, las redes, se han centrado en los aspectos externos de este y han construido una imagen modélica donde los miembros de la sociedad han de reflejarse, buscando una singularidad e individualización cada vez mayores, pero uniformándose y homogeneizándose de forma paradójica. El ser humano del siglo xxi parece construirse desde lo externo. No hay vísceras ni órganos. El paradigma ocularcentrista refuerza la idea señalada en este libro sobre una voluntad política y social que basa la creación —y la mirada— en el concepto de dominio, donde el ojo refuerza la «agresividad de la vista», citando a David Levin (1993: 22):

La voluntad de poder en la visión es muy fuerte. Existe una tendencia muy sólida de la vista a captar y a fijar, a cosificar y a totalizar: una tendencia a dominar, asegurar y controlar [...] estableciendo una metafísica ocularcentrista de la presencia al mantener la racionalidad instrumental de nuestra cultura y el carácter tecnológico de nuestra sociedad.

La hegemonía del ojo es paralela a la autoconciencia occidental y nos separa del mundo en vez de integrarnos en él, como parte de él. Esta mirada ha sido conceptualizada por Levin (1988: 440) como mirada «asertórica» frente a la mirada «aletheica»:

La mirada asertórica es estrecha, dogmática, intolerante, rígida, fija, inflexible, excluyente y no conmovedora, mientras que la mirada aletheica, asociada a la teoría hermenéutica de la verdad, tiende a ver desde una multiplicidad de puntos de vista y perspectivas, y es múltiple y pluralista, democrática, contextual, inclusiva, horizontal y generosa.

El mundo se convierte en un viaje visual hedonista carente de significado, señala el arquitecto Juhani Pallasmaa (2021: 26). Ver una imagen, percibirla, es, sin embargo, un acto complejo que requiere análisis y aprendizaje. La mirada es un acto en el que intervienen aspectos físicos y culturales. Cuando vemos, interpretamos. En el acto de mirar participan el análisis, la selección, la síntesis. La interpretación es fruto de nuestros años de aprendizaje, de nuestros recuerdos y de la convención cultural de la sociedad en la que vivimos. No hay mirada inocente ni hay mirada objetiva. Toda percepción es cultural y está transida de nuestra propia e individual experiencia. En ella, la cultura y, a través de ella, los medios son un elemento formador de conductas perceptivas que a su vez retroalimentan las conductas humanas. Cualquier elemento de la imagen está teñido de simbologías culturales de las cuales es difícil desprenderse y que configuran nuestro modo de comprender el mundo.

La lectura de la imagen: una aproximación metodológica

Al analizar una imagen podemos hablar de los aspectos icónicos, iconográficos e iconológicos. Detengámonos un poco en ellos.

Nivel icónico

La lectura icónica ofrece claves interpretativas puramente formales que, sin embargo, influyen de modo definitivo en nuestra comprensión e interpretación. La morfología y la sintaxis de la imagen posibilitan interpretaciones básicas de la configuración de líneas, planos, claroscuros, tratamiento de color, gradiente de textura, composición abierta, cerrada, centrífuga o centrípeta, simétrica, dinámica o estática.

Estas clasificaciones se hallan unidas de modo estrecho a nuestras configuraciones simbólicas del mundo. Como ya hace décadas analizaba el comunicólogo Adrian Frutiger (1991: 25), la percepción de una vertical o de una horizontal se halla estrechamente vinculada a nuestra memoria ancestral, a nuestra experiencia con el mundo. De tal modo, el ser humano ha aprendido a ver desde la bipedestación hasta nuestros días, y ese aprendizaje se ha ido construyendo a partir, por un lado, de las características específicas y biológicas del modo de percepción del ojo humano, que tiende a la economía visual, y, por otro lado, a partir de paralelismos entre los fenómenos naturales y la experiencia humana. Por ello las puestas de sol, el mar o los desiertos, al tener poca información visual e icónica, procuran relajación y placer, mientras que las imágenes sobrecargadas, como las urbanas, producen desasosiego. Los seres humanos preferimos la vertical o la horizontal a la oblicua porque nos transmite una sensación de equilibrio. El equilibrista es aquel que no «se cae», que

se mantiene vertical sobre la horizontal u horizontal sobre la vertical. El «eje de sentido» o eje vertical es una característica básica de la percepción humana. Asimismo, la configuración apaisada del ojo humano —frente a la del ojo del pez u otros animales— hace que tengamos una visión del mundo asociada a la horizontal frente a la percepción —más difícil físicamente— de la vertical.

Por otro lado, nuestra experiencia con el mundo configura nuestra percepción. La vertical se asocia simbólicamente con la acción, pues los fenómenos naturales que «suceden» lo hacen en vertical (el rayo, la lluvia, el crecimiento de plantas y árboles) frente a la horizontal, asociada con la tierra, lo estable. El ser humano «se yergue» frente al horizonte —horizontal— en su posición bípeda, a diferencia de los otros animales. Por ello, también, la vertical se ha asociado con lo humano frente a los animales y con la acción, con el actuar frente al estar. En contraste con la certeza y precisión con las que se reconoce una vertical, encontramos incertidumbre en la oblicua. Una posición oblicua no puede ser caracterizada con certidumbre excepto en el caso de un ángulo de 45 grados, que puede ser juzgado por el ojo con cierta precisión como la posición a medio camino entre lo horizontal y lo vertical.

Por ello siempre se tiende a juzgar con respecto a la horizontal o vertical. Cuanto más próxima esté la oblicua a una u otra, más sensación de elevación o caída. Nuestra costumbre occidental de leer de izquierda a derecha influencia asimismo la lectura o juicio de una línea oblicua, de modo que cuando la oblicua comienza en el ángulo inferior izquierdo hacia el superior derecho nuestra impresión es más positiva que al contrario, desde el ángulo superior derecho hacia el inferior izquierdo, que nos da sensación de caída, retroceso y dramatismo. Con referencia a la curva, cuando los humanos miramos al cielo, siempre creemos estar en el centro de un círculo. La constelación del ser humano es siempre egocéntrica. Por ello la curva circular induce siempre en el observador un sentimiento muy distinto de la línea recta.

Otro elemento configurador de nuestra percepción es el concepto de simetría. El ser humano se encara constantemente a la oposición entre la simetría externa y la asimetría interna del cuerpo humano

(tenemos dos brazos, dos ojos, dos orejas, pero solo un corazón en un lado o un hígado). Se es diestro o zurdo, no hay centro. El lenguaje es asimismo asimétrico. Nuestro modo de lectura de textos en Occidente influye decisivamente en nuestra percepción de la imagen, y en general vemos «leyendo». Por ello, por ejemplo, una imagen «a contralectura» (de derecha a izquierda o de abajo arriba) nos produce, como señalábamos anteriormente con relación a la diagonal, inquietud.

Nivel iconográfico

El ser humano ha construido un sistema narrativo de percepción, configurado a través de la cultura y de los siglos. Así, una mujer con un niño nos remite a las madonas de la tradición judeocristiana, y un hombre con un parche en un ojo, a un pirata. La tradición cultural, religiosa o mercantil ha conformado las convenciones culturales que actúan en nuestra retina a modo de intérpretes de la narración. La iconografía nos facilita la comprensión de las imágenes, sin cuya interpretación nos sería a veces imposible realizar una correcta lectura o descodificación. Los tratados iconográficos de la Edad Media establecían las claves interpretativas al/a artista y al/a espectador/a de la imaginería cristiana. Así, dos mujeres junto a un pozo representaban a la virgen María y santa Ana, la azucena representaba la virtud o un hombre cruzando un río con una rueda de molino sobre sus hombros representaba a san Cristóbal. La iconografía es mutable. Continuamente aparecen nuevas figuras. La iconografía de Papá Noel tal y como la conocemos hoy, vestido de rojo, fruto de una campaña publicitaria de Coca-Cola de principios del siglo xx, dista mucho del hombre vestido de verde procedente de la iconografía nórdica. Por otro lado, estas varían su significado a tenor de los cambios en la sociedad. La imagen de la Eva medieval asociada al pecado ha sido reinterpretada como un elemento de seducción masculina, pero también de amenaza.

Dentro de la iconografía se han establecido una serie de órdenes temáticos. El tema nos permitirá averiguar bajo qué constructo

narrativo está estructurada la imagen. Podemos hablar de desnudo, paisaje, bodegón, figura, retrato, autorretrato, composición, doméstico, histórico o costumbrista, entre otros. En este nivel de lectura, podemos hablar del estilo a que hace referencia la imagen como modo de interpretar la realidad.

Nivel iconológico

La iconología es, según Panofsky, el estudio de los síntomas culturales (símbolos) de una época. Para su análisis el/la investigador/a debe dominar «documentos que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad de la época o del país objeto de estudio» (Panofsky, 1992: 58). La iconología puede remitirse tanto a la situación del mundo en el momento de la creación como a la situación o weltanschaaung del momento de la recepción por parte de la o el espectador. Dentro de este nivel analítico, la búsqueda interdisciplinar es esencial. En él podemos hablar de símbolos, estereotipos sociales, conductas que influyen en la recepción e interpretación de la obra, así como de los aspectos superestructurales en general —mercado, política, sociedad. Por ello, podemos encontrar una misma iconografía con interpretaciones o lecturas iconológicas opuestas; por ejemplo, la decapitación de Holofernes por Judith, interpretada desde la seducción y amenaza femenina o como la liberación de un tirano por parte de una heroína. Ahí nos encontramos a Veronese frente a Gentileschi.

La mirada como otorgadora de significado

Las imágenes, como hemos visto en el apartado anterior, no son neutras. Ni tampoco la mirada que proyectamos sobre ellas. No hay imágenes denotativas, en las que no existe grado retórico de información. No hay imagen que solo transmita información sobre sí misma. No hay grado cero. Todas las imágenes son connotativas y en la construcción de estas intervienen muchos factores, entre ellos la ideología, los prejuicios, nuestra propia biografía y nuestra categorización de la realidad y los grupos humanos. Miramos, además, por donde la cámara ha mirado, por donde el o la artista ha situado su ojo. A través de su punto de vista, el mundo se nos da seleccionado, se nos proporciona el punto a través del cual debemos mirar y considerar la realidad. Al igual que en el proceso cinematográfico, se produce, al observar una imagen, una identificación primaria y una secundaria. La identificación primaria proviene de la cámara: estamos obligados a mirar por el ojo de la cámara y nuestra mirada es fagocitada por la del/la fabricante de la imagen. Somos rehenes de una mirada ajena. La mirada constituye al sujeto espectador como sujeto global y unitario (López Fdez. Cao, 2001). A través de esta identificación primaria —entre la cámara y el espectador, entre el o la creadora y el o la que contempla la imagen— se construye la identificación secundaria, la del espectador o espectadora con los personajes, y a través de esta identificación secundaria se produce la identificación con el o la protagonista —del anuncio, de la película, del videoclip, de la fotografía, del cuadro. A través de él, de ella, vemos el mundo y compartimos sus experiencias.

Por todo ello, es necesario saber qué elementos intervienen en la construcción de la imagen y cuál es la mirada a través de la cual vemos el mundo para poder comprenderla y poder entrever y descodificar los distintos elementos estructuradores que la configuran.

En los años veinte, los regímenes militaristas elaboraron un modelo

de representación afín a su ideología. El hombre y la mujer, la nación o los enemigos serán representados siguiendo unas pautas perfectamente definidas cuya finalidad consistía en que el mundo se observase a través de unos parámetros muy precisos y siguiese unos modelos de comportamiento. Aunque ya había sido utilizada la imagen para objetivos religiosos o políticos —recordemos, por ejemplo, la obra Napoleón cruzando los Alpes de David, que fue realizada cinco veces para conmemorar la batalla de Marengo, por ejemplo, en un momento en que la valoración de Napoleón aún no estaba consolidada—, es en este período de entreguerras del siglo xx cuando se sientan las bases de la persuasión, que, a partir de ese momento, será utilizada por gobiernos, agencias de publicidad, medios empresariales, etc., en un intento de dirigir la opinión pública. La sociedad empieza a ver a través de los ojos de quienes construyen el mundo. El gusto se homogeneiza y desindividualiza.

El cuerpo como construcción cultural

La representación del cuerpo ha sido a lo largo de la historia uno de los temas principales para el ser humano. En estos últimos años, las ciudades y sobre todo las redes aparecen sembradas de imágenes que intentan, si no representarnos, sí construir un modelo genérico con el que sentirnos identificados, y los móviles nos brindan la peligrosa oportunidad de mostrarnos no cómo somos, sino como querríamos ser vistos. Como Narciso, la imagen no refleja nuestro ser, sino que es nuestro ser el que quiere parecerse a esa imagen reflejada.

El cuerpo ha servido para representar el inicio de la mecanización de la sociedad, para proyectar la imagen de lo que podría haber sido el ser humano del siglo xx, para convencer de las bondades de la guerra, para reflejar la intolerancia o para constituir un modo de vida en el que todas las y los ciudadanos de un país se sientan identificados. Asimismo, el cuerpo también ha servido como punto de reflexión introspectivo, como medio para representar un modelo —inalcanzable— de belleza o como proyección de una fantasía sexual.

De nuevo, la mirada asertórica convierte el mundo en una escenografía plana. El mundo cada vez es más pequeño. Con la facilidad de las comunicaciones, se ha ido encogiendo hasta transformarse en un espacio accesible a casi cualquiera a golpe de una aplicación móvil. Las relaciones entre los visitantes y los visitados son relaciones de poder en las que los primeros establecen las normas y los segundos ofrecen los servicios. En la transacción, imaginal, se pierde la materialidad, lo particular, lo único, descentrado y polisémico. La cultura propia es consumida con voracidad, transformada la cultura en espectáculo, la ciudad en escenografía y la realidad en simulacro. Es curioso cómo se ha extendido la expresión «consumir» cultura o arte cuando la cultura o el arte aumentan su vitalidad y vigor en la medida en que se contemplan, y por ello operan exactamente al contrario de lo que

significa consumir.

¿Cómo encaja en nuestra sociedad la representación del ser humano? La globalización propone un simulacro de diversidad, a través del consumo, a la postre falso. Eduardo Galeano nos recuerda: «La libertad de elección te permite elegir la salsa con que serás comido». La verdadera diversidad de opciones no cabe en la globalización económica y simbólica, que propone, e instaura a través de los medios, ese pensamiento único que, en vez de buscar lo común, individualiza hasta dejar de pensar en nuestro papel en la comunidad. Las divisiones tradicionales del mundo, norte/sur, occidente/oriente, ricos/pobres, se han agrupado en dos únicos bandos: norte-rico frente a sur-pobre. El bando rico está poblado por una «única no-raza», una única opción de ser humano que le diferencia frente a los otros del sur y pobres, los racializados, donde la raza, al igual que el género, aflora.

Una vez más, como en otros momentos de la historia, se establece desde el imaginario colectivo un único modelo en el que reflejarnos. Un único ser que, pese a la tan anunciada muerte del sujeto, sigue siendo blanco, heterosexual, hombre y occidental.

En unos estudios realizados desde los años setenta acerca de las preferencias del público sobre el cuerpo humano, encontramos que los cuerpos femeninos más apreciados por los dos sexos son el ectomorfo (delgada) y el ectomorfo extremo (flaqueza), y los menos apreciados, el endomorfo extremo (obeso) y el endomorfo moderado (gordo). Al referirse a los análisis sobre el cuerpo masculino, las preferencias se inclinan por el mesomorfo (atleta). La proporción de modelos muy delgados se ha ido incrementando desde 1950.

El llamado «mundo de la imagen» está obligando a los habitantes de los países ricos a la construcción de un yo extremadamente competitivo, desconfiado, individualista, temeroso del otro y angustiado por perderse las experiencias que se le ofrecen. Los estudios realizados por Devendra Singh y Ronald Henss, igual que los ya desarrollados por Stewart y Tutton, Lerner, Farabernick y Stuart, demuestran lo determinante que es el aspecto físico. Lo bello, según el estereotipo, se identifica con la bondad, la justicia, la profesionalidad, la inocencia, la equidad, etc., arrinconando

socialmente a las personas que se alejan del modelo. Este modelo de belleza está contaminado culturalmente, pues asigna valores de belleza a unas razas frente a otras, y, dentro del mismo género, según el estereotipo establecido para cada sexo. En varios estudios psicológicos entre varias etnias, todas consideraban la raza blanca la más bella de todas. Los negros y asiáticos tienden a infravalorar el atractivo de su propia raza. Al analizar las preferencias sobre el color del pelo, ojos, tez, etc., el ideal de belleza se encuentra siempre en los tonos más claros: ojos claros, pelo rubio y tez blanca.

El estereotipo en la reconstrucción de los otros

Los creadores de imágenes suelen recurrir al estereotipo de manera más o menos consciente para reflejar a los otros. Al hablar de estereotipos, es fácil recurrir al famoso ejemplo del rinoceronte, expuesto por Gombrich, según el cual un dibujo de un rinoceronte enfermo dibujado por un portugués sirvió de modelo de rinoceronte en los libros de zoología desde el siglo xvi hasta el xviii, cuando los viajes a África eran bastante corrientes y permitían la contemplación en vivo. Gubern define como las tres características esenciales de los estereotipos icónicos: «la rigidez o fijeza de sus elementos, su no verificación por la experiencia y su vigencia en áreas culturales y épocas precisas» (Gubern, 1987: 138). Según Cano Gestoso,

los estereotipos no son neutros, sino que están cargados emotivamente, y lo que es más, la emoción representa un papel regulador de lo cognitivo [...]. Además los estereotipos transmiten la visión que cada grupo social posee del mundo [...]. Tienen por ello un efecto estabilizador de la percepción, de afirmación de la identidad y de defensa del «status quo» [...] cumplen así una función defensiva tanto para el individuo como para el grupo [...]. Los estereotipos llegan a gobernar y alterar la percepción de la realidad de tal forma que sus contenidos se hacen inmunes a la misma (Cano Gestoso, 2002: 41-58).

Cano Gestoso analiza en su tesis el libro La personalidad autoritaria, escrito por Adorno y otros autores. En ese libro se apuntan como características del estereotipo la sobregeneralización, «atribución de un rasgo a todos los miembros de un grupo», la característica de que todos son iguales entre sí («Conocer a uno es conocerlos a todos»), y la desindividualización, o la incapacidad de

individualizar. El grupo de teóricos encabezado por Adorno concluye que «las personas que tienen estereotipos son predominantemente aquellas que tienen prejuicios». Por prejuicio se entiende aquello que es infundado (ajeno a la realidad), tiene un fuerte componente evaluativo (tiene un carácter emocional) y es una decisión categorial (la actitud hacia un grupo se aplica a todos sus miembros) (Cano Gestoso, 2002: 64-85).

Los estereotipos son, pues, construcciones culturales de los pueblos. En muchos casos pertenecen a lo que Jung denomina «inconsciente colectivo», y Bruner, «cultura popular», pero en muchos otros casos, como en los regímenes totalitarios, como apunta Klaus Theweleit, cuyos textos analizaremos en el próximo capítulo, han sido concienzudamente construidos. Los estereotipos, como la construcción de la belleza, obedecen siempre a una manifestación de superioridad y jerarquía frente a otros grupos humanos a los que se deshumaniza. El arte (algún arte), la publicidad (alguna publicidad) y los mensajes visuales (algunos) en las redes se han encargado a lo largo de su historia de ser los canales de difusión de este tipo de información. Cuando se difunde un estereotipo conscientemente, se está difundiendo una mentira. Según Durandin, la mentira consiste en «dar voluntariamente a un interlocutor una visión de la realidad diferente de la que uno mismo tiene por verdadera [...] el papel de la propaganda y la publicidad es "ejercer una influencia" sobre los individuos y grupos a los que se dirigen» (Durandin, 1990: 19-21).

Grecia, en su representación ideal de la belleza, proyectó dos modelos de identificación que de un modo u otro se mantendrán hasta nuestros días: el atleta —masculino— y la Venus —femenino. No es sin embargo hasta la Edad Media, con la hegemonía cristiana, cuando empieza a definirse de un modo consciente y claro la relación de estereotipos sobre los dos géneros. Esta concepción cristiana —y mitológica en algún momento—, difundida a través del arte, permanecerá en la conciencia artística occidental hasta finales del siglo xix, aunque todavía tendrá importantes coletazos en los siglos xx y xxi. La publicidad se hará eco de la tradición cultural representativa de los géneros y la utilizará como elemento persuasivo a largo de su historia. Walter Lippman (1922) fue uno de los primeros teóricos que clamaron a favor de la elaboración de

estereotipos, ya que según él constituían una «economía de esfuerzos».

La propaganda, los avances en psicología y la maestría gráfica de los dibujantes se han aunado en casos con el único fin de convencer. Y el mejor modo de convencer es dividir el comportamiento humano en grupos estereotípicos con una escala de valores muy definida.

La imagen de las mujeres en el arte ha sido hasta nuestros días una imagen que no les pertenecía, ya que fue elaborada por hombres y desde una perspectiva patriarcal, desde la mirada masculina ostentadora de poder. Los hombres occidentales, sin embargo, han construido su propia imagen. Podemos señalar ciertos dualismos que, marcados por jerarquías, conforman una visión del ser humano a través de los estereotipos. Estos dualismos se basan en la construcción del sujeto universal, que, como hemos señalado anteriormente, era en realidad occidental, masculino y blanco y ostentador de propiedad privada. Este sujeto ha sido concebido por la modernidad como un ser independiente, activo, que domina el espacio público, fuerte física o mentalmente, adulto y que se sitúa en el ámbito de lo civilizado o de la cultura. Para definirse, necesita a los «otros», para que le devuelvan la imagen de superioridad necesaria. Los estereotipos han jugado un papel imprescindible en la construcción del individuo occidental. A través de ellos se ha caracterizado a las mujeres como colectivo homogéneo, en el que no cabe la diversidad, y se las ha descrito atendiendo a las características opuestas del sujeto: pertenecientes más a la naturaleza que a la civilización o cultura —por ello, al estar en permanente estado de naturaleza, no progresan, no aprenden—, en perenne estado infantil, en un ámbito privado, incapaces de acceder al espacio público, dependientes física y emocionalmente y ligadas a su físico, a su sexo, mientras el sujeto masculino parecía encarnar lo asexuado, lo neutro. Del mismo modo se ha caracterizado a las razas no occidentales: ligadas a ámbitos irracionales, en permanente estado de infantilidad, dependientes política, económica y emocionalmente y, por ello, más sexuales, más ligadas a la materia. Estos estereotipos han servido —y sirven— al hombre blanco masculino occidental propietarista —sujeto por excelencia— para justificar invasiones, permanentes estados de injusticia social y

distintos abusos de índole sexual y étnica. Frente a la capacidad cognitiva que se le supone al sujeto, los «otros», los grupos no occidentales, las mujeres y los pobres, son la materia bruta que debe ser modelada, manipulada o eliminada por el sujeto. Así, la construcción visual del cuerpo de dichos grupos es reflejo de estas características. Predomina en su construcción la horizontal, y las características visuales que ayudan a conformarlos como seres dependientes. Los rasgos de dependencia, de cierta infantilidad y de unión con la naturaleza son evidentes.

Heredera de la iconología pictórica, la publicidad reitera hasta la saciedad los estereotipos pasivos y dependientes en la representación de las mujeres. Su complexión ectomorfa o ectomorfa extrema, carente de fuerza, sin músculo, es requisito en su presentación. La fuerza física o mental debe ser alejada de la representación del cuerpo femenino, pues este, en definitiva, es para la publicidad su «esencia». En la obra El desnudo femenino, Linda Nead propone tesis interesantes sobre la construcción de este, y entre ellas podemos señalar el carácter de materia, de materia que construyen el autor y la mirada masculina. El cuerpo femenino es masa que el artista modela, diseña, encaja en un canon, mide y juzga. El artista o el publicitario se dirige al supuesto observador masculino. En permanente estado de horizontalidad, de segundo plano, de inferioridad visual, es utilizada para agrandar la presencia masculina, su poder y su capacidad de decisión. Es, como hemos dicho, la coartada a través de la cual, como en un espejo de aumento, la presencia del sujeto masculino se ve reforzada.

Las mujeres, a través de los estereotipos femeninos, no pueden, en esta sociedad, deshacerse de su cuerpo. Incluso en aquellos anuncios en los que parece considerarse la capacidad mental, la exigencia de belleza y sometimiento a un canon físico es requisito preferente. A diferencia de los estereotipos masculinos en los que aparece la figura del «experto» sin cuerpo, solo como voz que opina, no hay figura de «experta». El cuerpo femenino ha sido el exponente máximo de la falta de libertad de esta sociedad, del sometimiento continuo y permanente.

Las tesis de Foucault (1992: 166) sobre las relaciones de poder en el cuerpo se hacen realidad máxima en el cuerpo de las mujeres. El

cuerpo masculino, no obstante, no se escapa tampoco al control. Las imágenes de desnudos masculinos que pueblan los medios nos remiten a la utopía de la máquina fascista de los años veinte, propuesta por los futuristas italianos. El cuerpo masculino por excelencia es el cuerpo del guerrero, la máquina dispuesta a todo. Si comparamos las imágenes que nos proponían los artistas del Duce con algunas de las imágenes que nos propone la publicidad actual sobre los cuerpos masculinos, nos encontramos con preocupantes similitudes. Los tonos rosáceos y cálidos —de masa, carne y materia blanda— de las imágenes de cuerpos femeninos son aquí sustituidas por el gris acerado, por los azules agrisados, por los bitonos oscuros y brillantes. El paralelismo hombre-máquina es una constante. Y la utopía hombre-coche, «la máquina perfecta», como rezaba un anuncio, se señala por doquier. Aquí también el poder foucaultiano penetra el inconsciente masculino.

Las redes, los medios de comunicación, son los transmisores de ese imaginario colectivo poblado de cuerpos bellos y estereotipados donde los que difieren de la norma dejan de existir aunque su presencia nos sea cotidiana. Los cuerpos heridos, los cuerpos feos, los cuerpos obesos, los cuerpos viejos —a pesar incluso de las campañas institucionales— no tienen presencia en nuestro mundo artificial, convertido en escenografía. El sida, en los años ochenta del siglo xx, convulsionó la sociedad occidental no solo por su cercanía a la muerte, sino porque mostró la aniquilación progresiva del ser humano. Los cuerpos antes musculosos, tersos, se iban extinguiendo paulatinamente mientras la piel antes inmaculada se llenaba de llagas y de eccemas. El sida ha sido una enfermedad para la que nuestra sociedad no estaba preparada. No empezó, además, llevándose a los más pobres, a los desfavorecidos, sino que segó la vida de muchos de los supuestos modelos a seguir. El sida tomó rostro en el retrato demacrado de Rock Hudson. El antes representante de los mejores valores de nuestra sociedad artificial se nos presentaba ahora como el retrato de Dorian Grey. Lo mismo que ocurría con el sida sucede con el resto de enfermedades. La enfermedad nos aterroriza porque nos hace vernos vulnerables y nos obliga a enfrentarnos con la muerte en una sociedad que vive como si esta no fuera a suceder jamás. Como señalaba certeramente Susan Sontag en La enfermedad y sus metáforas, la enfermedad es la otra cara de la moneda que no queremos ver. Las ciudades están

hechas para individuos sanos y jóvenes que solo se cuidan a sí mismos, donde parece no haber niños, ancianos, enfermos o personas con diversidad.

Nuestra sociedad es incapaz de frenar su ansia de consumo. Los trastornos de alimentación, que empezaron como un problema minoritario, reflejan la cara más amarga de un modelo inalcanzable. Vivimos en una sociedad prisionera del simulacro. Hemos construido un mundo imaginario donde vivir, que cada día nos aísla y aleja más de la realidad y de los otros. Lo artificial ha invadido nuestras vidas sin apenas darnos cuenta. En este mundo lleno de irrealidades, la realidad es un problema. Hemos construido una sociedad que escapa de todo aquello que la convulsiona, que la obliga a enfrentarse con su existencia, con la ausencia y con la falta.

Las imágenes nunca son inocuas. El punto de vista, la focalización, el encuadre, la composición, el estereotipo que definen o contra el que luchan, los símbolos y elementos retóricos que utilizan son factores que deben ser analizados y deconstruidos para poder captarlas en su plenitud y significado. La educación visual, descentrada, «aletheica», la mirada periférica que señalamos y reivindicamos como contrapunto a la mirada narcisista y hedonista es imprescindible para poder desentrañar el significado de las imágenes que nos rodean y de las que somos presa fácil. Una imagen no dice más que mil palabras.

▪

7 Este capítulo ha sido escrito a partir de un texto publicado en la Revista Complutense de Educación en 2001, pero modificado y actualizado sustancialmente en varios apartados.

2

Los cimientos de la cultura violenta

Conocí la obra Male Fantasies, de Klaus Theweleit, cuando realicé una estancia de estudio en Múnich, en la Akademie der Künste, a finales de los años ochenta, los últimos de una Alemania aún dividida, llena de nuevas generaciones que confiaban en los verdes alemanes, liderados por una Petra Kelly que reinvindicaba la ternura en la política, y cuyas primeras diputadas visibilizaban los cuidados en la vida parlamentaria dando de mamar a sus hijos en la cámara, muchas décadas antes de que se reivindicara en la nuestra. Recuerdo que un amigo diseñador me comentó la importancia de la obra, recién traducida al inglés, sobre un abordaje psicoanalítico en torno a unas autobiografías de oficiales de la Freikorps alemana entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Desde esos años, esta obra ha proporcionado claves en términos visuales y formales sobre la construcción simbólica de nuestra mirada. Dos volúmenes conforman una obra clave que descubre la enraizada misoginia y el odio hacia lo diferente de la mirada patriarcal, bélica y militarizada, entendiendo este concepto no solo propio de este estamento sino de todas aquellas formas que pretenden uniformizar y homogeneizar la sociedad. Y es clave porque incide en aspectos formales y compositivos que permean la jerarquización y modulación visuales, uniendo forma y contenido de modo imperceptible e inconsciente, configurando nuestro modo de mirar a las mujeres, de concebir lo femenino, lo masculino, a los hombres y todo lo relacionado con ambos términos, dividiendo el mundo y la sociedad en estos dos ámbitos, aparentemente irreconciliables y completamente opuestos. En un mundo donde las categorías binarias tratan de disolverse, esto es particularmente interesante porque asistimos a la tensión entre estas dinámicas.

Theweleit analiza las autobiografías de siete oficiales de la Freikorps. La Freikorps estaba formada por muchos soldados excombatientes y veteranos de la Primera Guerra Mundial que, tras la derrota, no asumieron las razones de esta por parte del ejército y

responsabilizaron a los políticos de haber claudicado ante el enemigo desde la tranquila retaguardia. Fueron primero soldados regulares, luego irregulares formando una especie de grupo paramilitar —Freikorps— utilizado en algunos casos por el propio gobierno y, finalmente, la mayoría, nazis. Era un grupo muy frustrado con la situación, sin empleo, sin perspectivas de futuro y sin comprender su razón de ser fuera de la guerra. Desde 1914 hasta 1945 vivirían en situación de guerra, no como productores de bienes de uso o consumo, sino en una dinámica continuamente bélica, como generadores y perpetradores de muerte.

Theweleit parte del material autobiográfico de siete militares: cinco oficiales sénior (Ehrhardt, Lettow-Vorbeck, Killinger, Rossbach y Niemöller), un cadete recién licenciado de la academia (Salomon) y un oficial de alto grado que había ingresado en el cuerpo militar (Höss). Un general, tres tenientes, un capitán, un cadete y un cabo. La mayoría provenían de familias con patrimonio propio, universitarios y/o funcionarios u oficiales militares, y gran parte de ellos procedía de la academia militar prusiana. Es sorprendente, ya desde el inicio, señala Theweleit, la ausencia de mención del nombre de sus esposas, a quienes se refieren simplemente como «mi esposa». Mujeres sin nombre. En relación con otra autobiografía de un colonialista alemán en África, señala uno de sus estudiosos, Blüher, partidario de las sociedades y clubes exclusivamente masculinos:

El libro es muy personal, más de lo que cabría esperar; y las mujeres casi no desempeñan ningún papel en ese contenido personal. Vemos ante nosotros a uno de esos infatigables conquistadores y organizadores; uno de esos hombres de acción y políticos que no tienen nada que ver con las mujeres; uno que necesita la sociedad masculina, la compañía constante de los hombres, un ciclo interminable de hacer y romper la amistad con ellos (Blüher, en Theweleit, 1987: 27) [8] .

De algún modo, las mujeres son vinculadas con un afecto que, aunque les atrae, deben rechazar, a pesar de sus propios deseos,

para participar en el verdadero juego, más seguro y menos inquietante, donde no hay diferencias ni alteridades, de las lealtades masculinas. En el texto, Theweleit encuentra una relación con las mujeres que las desindividualiza permanentemente como sujetos sociales y políticos. Una relación que oscila entre tres figuras: la del objeto amoroso desprovisto de atracción sexual, frío y níveo, que no aporta riesgo alguno, por un lado; esa otra sin características individualizadas pero que despierta cierta afección; y aquella última que se vincula inmediata y automáticamente al sexo y la violencia: «Clavo mi mirada en los ojos de las mujeres que pasan, fugaz y penetrante como un disparo de pistola, y me regocijo cuando se ven obligadas a sonreír» (1987: 38). Existe un miedo a la disolución, a la pérdida de sí mismos en la fusión con la mujer que causa el deseo de huir a la par que violencia contra el propio objeto de deseo. Esta relación regresiva, cercana a la explicación kleiniana de la relación del niño con la madre —objeto de deseo que aporta nutrición, seguridad y placer—, se encuentra en la base de esta misoginia: de la fusión pasajera y deseada a la posición esquizoparanoide cuando la madre no se encuentra, y la reacción subsiguiente, el deseo de aniquilación, y, finalmente, el duelo. Sin embargo, el duelo no está permitido en los hombres forjados por la Freikorps: el odio y la destrucción por la no disponibilidad, por un lado, y el miedo a la fusión, por otro, o la imposibilidad de aceptar la autonomía del objeto de amor, son continuamente legitimados física, social y políticamente a través de la lógica bélica destructiva. Una lógica que, forjada antes de la guerra y reforzada en y tras ella, se mantiene en la psique del hombre inmaduro, que no ha alcanzado la realización y plenitud de la vida psíquica adulta pero que, lejos que reconocer su déficit, lo refuerza y legitima a través de la cultura, incidiendo en su derecho a la destrucción de aquello diferente. Una cultura que hace de la patología determinación; de la fragilidad psíquica, una categoría; de la desregulación, un elemento constitutivo del ser, que determina la finalidad de sus vidas. Las autobiografías que relata Theweleit están llenas o bien de esa imagen femenina inofensiva lejana y fría, o bien de ese temor, pavor, a ser diluido en la fusión con la mujer. Ese deseo interno e íntimo de fusión y afecto pasa a ser objeto de ridículo por parte de sus camaradas, legitimado como poco varonil y reforzado su rechazo gracias a la fratría, que comparte la misma fragilidad convertida en ley y determinación.

Con relación a la homosexualidad, su rechazo es igualmente expresado, señala Theweleit, incluso por intelectuales como Brecht o Adorno, lo cual coincide lamentablemente con la condición de subalternidad que conceden a las mujeres, prueba de un inconsciente poco trabajado incluso en las mentes más preclaras, cuyos textos están prácticamente vacíos de reconocimiento a voces femeninas contemporáneas de su tiempo o anteriores. Este rechazo a la homosexualidad y a lo femenino tiene como consecuencia una continua lucha entre hombres por demostrar quién es «más hombre» —o menos mujer— o más heterosexual —o menos homosexual. Una lucha continua contra sí mismos y los otros y que revela que la masculinidad normativa es una construcción que debe ser probada, representada, una y otra vez, contra los otros y, en muchas ocasiones, contra sí mismos.

Hace unos años tuve la oportunidad de ofrecer un taller de arteterapia en la cárcel masculina de Valdemoro, dentro de un proyecto de accesibilidad social. Durante cuatro meses, una arteterapeuta en prácticas, Andrea López Goñi, y yo acudimos semanalmente para trabajar a partir de obras del Museo del Prado. Con la intención de deconstruir una masculinidad que probablemente había influido a llevarlos a donde ahora estaban —además de unas condiciones socioeconómicas adversas—, seleccionamos obras del museo en las que, a través de figuras masculinas, podían encontrar un modo de identificación y expresión posterior. Entre ellas, mientras lo preparábamos las semanas previas, nos parecía que Hércules —el héroe que debe expiar el terrible asesinato de su esposa e hijos a través de las doce pruebas —, Sísifo —condenado a arrastrar una piedra hacia la cima, una y otra vez—, Prometeo encadenado —castigado por robar el fuego a los dioses— o Marte, el dios de la guerra, podían ser ejemplos con los que vincularse. Mucho más difícil sería encontrar algo similar en clave femenina en una historia del arte heroica masculina. Durante meses, recorrimos su arqueología vital a través de imágenes del Prado, produciendo ellos sus propias interpretaciones y obras personales que reflejaban su trayectoria vital. Se produjeron conversaciones con nosotras y entre ellos sobre temas personales e incluso íntimos de extremada calidad humana. Cuando les pedimos que escogiesen, finalmente, sobre qué obra querrían hacer una exposición basada en su experiencia vital ante el público, nos

sorprendió su elección: ante nuestra sorpresa, ninguno eligió un héroe mitológico. El más fornido, exboxeador, eligió un conjunto floral, porque le vinculaba a la belleza y el cuidado; otro, un belén clásico, porque le recordaba su infancia y juventud en un medio rural, rodeado de animales; otro, una sagrada familia, porque era la meta que se había propuesto al salir de prisión. Uno de los días del taller, cuando todos se habían ido y yo estaba acabando de recoger el material, uno de los participantes remoloneó y se quedó hablando conmigo, y entonces me confesó su condición homosexual y que tenía una pareja desde hace años que le esperaba fuera. Le agradecí la confianza y me señaló que la homosexualidad era algo absolutamente denostado en la cárcel, que llevaba con absoluto secreto. Y también que, frente a las confesiones íntimas y delicadas de aquellos hombres en el taller —llevado por dos mujeres, a una de las cuales, mi joven alumna, pedían una y otra vez el teléfono—, su comportamiento fuera —o dentro, porque estábamos con internos en tercer grado, en un espacio a medio camino entre la cárcel y la libertad— era rudo, competitivo y hostil, porque había que estar continuamente alerta, performando el rol masculino que se esperaba de ellos, un lugar traumático al que ninguno de ellos quería volver. Relacionándolo con las tesis de Theweleit, podríamos señalar que la construcción de la masculinidad es una impostura que debe ser renovada y demostrada entre iguales una y otra vez. Probablemente dentro del taller, llevado como decíamos por mujeres y donde mi figura podría ser calificada de materna y la de Andrea de objeto de deseo, se activase un falso self que intentase congraciarse con nosotras y responder del modo que ellos pensaban que queríamos. Probablemente. En cualquier caso, resultó sumamente interesante ese giro de postura dentro-fuera, en directa relación con esta construcción, dejando caer la falsa identidad de hombres rudos para acceder quizá a otra falsa identidad de hombres buenos. Años más tarde me encontré con uno de ellos en una cafetería, en la que él trabajaba de camarero, y nuestra alegría fue enorme. Algo especial había quedado entre nosotros de aquel encuentro, como un secreto entre madre e hijo.

Theweleit propone un análisis, a través de los textos autobiográficos, de los procesos psíquicos, la naturaleza de las relaciones objetuales de estos soldados, el tipo e intensidad de sus afectos y sus mecanismos de defensa. El autor se pregunta si aman

estos hombres y qué aman. A través de las autobiografías, descubre que solo expresan amor a símbolos (el pueblo alemán, la patria; nótese que en alemán es, a diferencia del español, «padre patria», vaterland), lugares (el pueblo del que vienen, su ciudad), objetos (el uniforme, las armas), acciones (cazar, luchar), animales (su caballo) y, dentro de los humanos, solo a los de género masculino (camaradas, superiores, subordinados) o a grupos (la parroquia, la comunidad de compatriotas). Todos estos objetos amorosos les protegen, señala Theweleit, de la genuina relación amorosa, la relación con las mujeres y lo femenino. Cuando se refieren a esta, la relacionan con la guerra, pues la cultura de la guerra refuerza y sostiene la resistencia a las mujeres y lo femenino. Una cultura que no nace de la guerra, sino del entrenamiento físico militar, prusiano en este caso, que le precede y ejercita física y psíquicamente. Rainer Maria Rilke recuerda en el impactante texto Die Turnstunde la hora de entrenamiento, la educación en la deshumanización, el orden ciego al que plegarse y la falta de empatía que se exigía a los adolescentes. El afecto aparece, pero queda ahogado por la disciplina deshumanizada, el orden ciego, la supresión violenta de cualquier atisbo de emoción:

Es el cuarto pelotón, los gimnastas malos, que no disfrutan ejercitándose en los aparatos y ya están cansados de las veinte sentadillas y un poco confusos y sin aliento. Solo uno de ellos, Karl Gruber, que suele ser el último en este tipo de ejercicios, está ya de pie junto a los bastones de escalada.

«¡O bajas o subes, Gruber! Si no, te denunciaré al señor Teniente...». Y entonces Gruber empieza a subir, al principio de modo violento y precipitado, levantando un poco las piernas y mirando hacia arriba, calculando con cierto temor el inmenso trecho de barra que aún le queda por delante [...]. No presta atención a la excitación del ya irritado sargento, sube y sube, con la mirada constantemente dirigida hacia arriba, como si hubiera descubierto una salida en el techo de la sala y se esforzara por alcanzarla. Todo el pelotón le sigue con la mirada.

Y entonces, al reanudarse el ruido y el estruendo, se retira silenciosamente, se sienta, mira a su alrededor ansiosamente y

recuperando el aliento, dos veces de modo rápido, y vuelve a reír y quiere decir algo... pero ya nadie le presta atención. Solo Jerome, que también está en la cuarta fila, ve que vuelve a mirarse las manos, inclinado sobre ellas como quien intenta descifrar una carta con poca luz. Y al cabo de un rato se le acerca y le pregunta: «¿Te has hecho daño?». Gruber se sobresalta. «¿Qué?», dice con su voz habitual, cargada de saliva. «¡Déjame ver!». Jerome coge una de las manos de Gruber y la inclina hacia la luz [...]. «Sabes, tengo algo para eso», dice Jerome, al que siempre le mandan tiritas inglesas de casa, «ven a verme luego». Pero es como si Gruber no lo hubiera oído; mira de frente al vestíbulo, pero como si viera algo indeterminado, quizá no en el vestíbulo, quizá fuera, delante de las ventanas, aunque está oscuro, es tarde y es otoño.

«¡Formen filas!», grazna el sargento con rabia, y los demás suboficiales gritan inmediatamente después de él: «¡Formen filas!». Y algunos de los alumnos se dicen a sí mismos, como en sueños: «¡Formen filas! ¡A formar!». Pero en el fondo todos saben que tienen que esperar un poco más. Y entonces se abre la puerta de la cámara; nada durante un rato; luego sale el teniente Wehl, con los ojos muy abiertos y furiosos y los pasos firmes. Marcha como si estuviera desfilando y dice roncamente: «¡A formar!». Con una rapidez indescriptible, todos se ponen en fila. Nadie se mueve. Como si un comandante de campo estuviera allí. Y ahora la orden: «¡Atención!». Pausa y luego, seco y duro: «Su camarada Gruber acaba de morir. Ataque al corazón. Marchen». Pausa.

Y solo después de un rato, la voz del alumno de guardia, pequeña y tranquila: «¡Giren a la izquierda! ¡Marchen! Compañía, ¡marcha!». Sin dar un paso y lentamente, la clase gira hacia la puerta. Jerome es el último. Nadie mira a su alrededor (Rilke, 2013) [9] .

Ese entrenamiento cruel, base de la disciplina bélica, pronto se trasladaría a las escuelas masculinas, donde, del mismo modo que se suprimían emociones, si estas surgían, eran objeto de chanza y calificadas como femeninas. Así se construye la masculinidad violenta y reprimida. Así, la endeblez y el condicionamiento psíquico propio de una fragilidad en la psicología del desarrollo se convierten en determinación, fundamentándose la cultura en los

niveles más vegetativos y sensitivos del viviente humano, donde se erige la forma de relación competitiva, frente a los niveles racionales e intelectivos, basados en el respeto, el diálogo y la comprensión de lo común.

¿Cuál es entonces la relación con lo femenino? Más allá de la patente ausencia de mujeres con nombre en su relato de vida, resaltando la forzada innecesariedad de estas en la fratría como núcleo y motor de la sociedad, Theweleit señala una suerte de sentimiento de extrañeza, de inquietud, de misterio o de miedo a la propia destrucción en la relación de estos oficiales con ellas. Entre la incomprensión y la amenaza. Y en esta última, dos modos amenazantes: la indecencia y la agresividad que dan como consecuencia el asco y el miedo. A ellos las mujeres trabajadoras y las prostitutas les producen el mismo sentimiento de asco y repulsión. Uno de ellos describe una manifestación antimilitarista de mujeres trabajadoras:

Agitando los puños, las mujeres nos gritan. Empiezan a volar piedras, ollas, fragmentos... Se abalanzan sobre nosotros mujeres corpulentas vestidas de azul, con los delantales empapados y las faldas embarradas, rostros rojos y arrugados que sisean bajo el pelo azotado por el viento, con palos y piedras, cañerías y platos. Escupen, insultan, chillan... Las mujeres son las peores. Los hombres luchan con los puños, pero las mujeres también escupen y dicen palabrotas; no puedes más que clavarles el puño en sus horribles coños (en Theweleit, 1987: 65).

La repugnancia se hace presente frente a mujeres que actúan, que se enfrentan. «Horrible repulsión» es la reacción ante las mujeres trabajadoras, que aúnan la pobreza y la feminidad. Una aversión en cualquier caso ante la acción femenina, que es interpretada como amenaza y reducida al borrado o al escarnio y la destrucción.

En ellas, aun cuando son nombradas, como señala el autor, no hay apellidos que muestren genealogía, genos. Al contrario que los varones, que aún hoy en día en algunos espacios se llaman por su

apellido, procedencia, linaje, las mujeres presentes en las autobiografías son nombres de pila, sean enfermeras, bailarinas o prostitutas. Como señalaba Celia Amorós, las mujeres aportan carne sin logos, sin linaje —sin apellido—, pura contingencia, ausencia de historia, pasado o lineamiento patrimonial.

Como consecuencia de su análisis, Theweleit propone en la psique de estos militares una suerte de atracción hacia lo femenino que les disuelve y hacia la que se ven impelidos y, por ello mismo, un odio visceral que les hace necesitar destruirlo con toda la violencia posible; una consecuencia de la no individuación que les habría permitido alcanzar la madurez psíquica y la comprensión de lo común humano. Esta patología, esta inmadurez, originada en y por la sociedad, legitimada en la cultura patriarcal, es la base de la misoginia: una atracción por la fusión y un miedo a la aniquilación y al desmembramiento:

A través del proceso dialéctico de desprenderse de esa simbiosis, evoluciona el yo autoperceptivo del niño. En el mismo momento en que el niño percibe a su madre como un objeto situado fuera de él, también se percibe a sí mismo como un objeto distinto de la madre [...]. Si se perturba la separación-individuación de la simbiosis, las consecuencias inevitables son graves perturbaciones en la función del ego, impidiendo que llegue a desarrollarse correctamente, así como graves perturbaciones de la capacidad de formar relaciones objetales (Theweleit, 1987: 207).

Al no haberse completado el proceso de individuación, tampoco se realiza el proceso de individuación del otro. La mujer es una parte, una cosa, no un sujeto social o político. Si se mueve, si actúa, fuerza al militar a una posición defensiva-agresiva.

O bien se protegen contra su existencia (por ejemplo, esposas, madres «blancas» y hermanas), o bien las destruyen (por ejemplo, mujeres proletarias, «mujeres-rifle» y hermanas y madres eróticas).

La fuerza emocional y la intensidad sexual que emanan de las mujeres parecen insoportables, incapaces de ser procesadas por este lenguaje (ibíd.: 215).

Por ello las mujeres ausentes, pétreas, níveas y marmóreas son las dignas de atención. Su actuación es, paradójicamente, lo contrario a la vida de estos soldados, es la ausencia de la vida, y así, destruyendo la feminidad, lo diferente insoportable, crean un nuevo orden. Un nuevo orden sin vida. La monumentalidad del fascismo, señala Theweleit, pareciera ser un mecanismo contra la desconcertante multiplicidad de la vida; «cuanto más inerte, regimentada y monumentalizada parece la realidad, más seguros se sienten los hombres. El peligro es estar vivo» (ibíd.: 218). Así, las relaciones se convierten en binarias, jerarquizadas, opuestas y excluyentes, señalando a la sexualidad como un ejercicio de poder y dominación entre el opresor y el/la oprimida/o y una necesidad/ demanda de ser aceptado, una y otra vez, por los iguales. Esta es parte de la argumentación que aportará décadas más tarde Rita Segato para explicar la extrema violencia sobre el cuerpo de las mujeres, donde describe ciertas violaciones no como actos de posesión sexual, sino como actos políticos y territoriales que implican no solo un tributo a la construcción violenta de lo similar, sino un acto moralizante, social. Casi ininteligibles por los propios perpetradores, como señala Segato cuando entrevista a hombres en prisión por violación, son actos de expresión, actos comunicativos, «crímenes enunciativos» (Segato, 2018: 39), un mandato de una masculinidad extractivista y bélica que debe ser renovada. Como señala Segato: «La violación coloca a su víctima —mujer más frecuentemente, pero a veces hombre— en la posición femenina, y se nutre con el tributo resultante de esa dominación, por ese proceso de reducción [...] la violación es una acción feminizadora que reproduce un acto arcaico» (ibíd.: 41). El violador, señala Segato,

es un sujeto moralista y puritano, que ve en su víctima el desvío moral que lo convoca [...] su acto con relación a la víctima es una represalia. El hombre que responde y obedece al mandato de

masculinidad se instala en el pedestal de la ley y se atribuye el derecho de punir a la mujer a quien atribuye desacato o desvío moral. Por eso afirmo que el violador es un moralizador. Por acción del mismo gesto, el agresor exige de ese cuerpo subordinado un tributo que fluye hacia él y que construye su masculinidad, porque comprueba su potencia en su capacidad de extorsionar y usurpar autonomía del cuerpo sometido. El estatus masculino depende de la capacidad de exhibir esa potencia, donde masculinidad y potencia son sinónimos (ibíd.: 44).

Muchas de las violaciones en las guerras —podemos recordar recurrentes y sistemáticos episodios en la guerra civil española, pero acontece prácticamente en todas— se acompañan del orgullo de lucir parte de las prendas íntimas femeninas arrebatadas colgadas de sus fusiles: son un acto enunciativo social y moralizante en el que lo diferente no solo es eliminado, sino destruido y aniquilado con violencia a través de la específica violencia sexual y mostrados sus restos como trofeo. La violencia sexual sin fines de placer sexual, porque, como continúa Segato, «por medio de la sujeción sexual se mata moralmente a la persona y a la sociedad que la cobija. El crimen sexual es un crimen profanador, capaz de destruir la confianza moral y de fragilizar una sociedad entera» (ibíd.: 74). Las violencias sexuales son, podríamos decir, performativas; «tienen que ser construidas, probadas y exhibidas, espectacularizadas». Destruyen la esencia del ser diferente a la vez que refuerzan la mismidad, la relación entre iguales y la jeraquía sobre lo destruido. El cuerpo profanado como triunfo bélico, en un ejercicio «de soberanía jurisdiccional, de dueñidad sobre un territorio y del cuerpo de sus mujeres como parte y emblema de ese territorio» (ibíd.: 75). Así el ejercicio de esa masculinidad violenta y bélica consiste en

aprender a no sentir, aprender a no reconocer el dolor propio o ajeno, desensitizarse, [...] sujetos incapaces de experimentar la conmutabilidad de las posiciones, es decir, de ponerse en el lugar de lo otro. No se trata simplemente de violencia, sino de un tipo de violencia muy particular por la cual la victoria, la aniquilación, no

resulta de una muerte humana sino de la sustracción de la humanidad de lo aniquilado. Matar como robo de la sacralidad de la vida, matar sin consecuencia porque la vida de aquel ser era meramente cosa, y sus restos, chatarra. Matar sin que sea muerte, muerte humana (ibíd.: 79-80).

Para lograrlo, es necesaria una construcción simbólica del mundo que determina la mirada, la sensorialidad y el cuerpo a la vez que estructura la relación con los demás. Comienza en el ejercicio de gimnasia que describía Rilke y alcanza su apoteosis en el triunfo bélico sobre lo femenino, donde se subsume y destruye lo diferente, como señalamos en líneas anteriores, y el condicionante deviene determinación, y la patología, norma.

Metáforas perceptivas

Dentro de este campo semántico de lo masculino y lo femenino, de lo bueno y lo malo, de lo igual y lo desigual, de lo que asegura protección y de lo que amenaza y hay que aniquilar, se despliegan metáforas que inundan los textos que presentan la simbología e imaginario de estos oficiales. Como señala Alfredo González Ruibal, para legitimar y admirar la violencia hay que construirla estéticamente; se «ordena, se adorna, se ritualiza y se vuelve mística» (González Ruibal, 2023a). Theweleit, a partir de este modo binario de pensamiento militar fascista, señala varios aspectos necesarios para comprender parte de nuestra herencia en la educación visual que, de modo dialéctico, se contraponen. Consecuencia de un desarrollo psíquico inacabado, que entiende el proceso de separación como un proceso dinámico, con matices, grises y paradojas, esta falla en el desarrollo produce una suerte de ideal o destrucción, base de la percepción y simbología de nuestros soldados entrenados en la negación, la represión, el miedo a la unión y al vínculo y la amenaza de disolución y aniquilación. Para que esta construcción sea aceptada, esta distinción se vuelve bella y estética, haciéndose no solo asimilable, sino admirable. Veamos algunos ejemplos.

La marea roja, lo blando y fluido

«El bolchevismo parece una especie de océano que avanza en oleadas, inundando y engullendo» (Theweleit, 1987: 239). «Oleada», «marea», «océano», «mar»... son palabras que atemorizan a la par que atraen. Relacionadas con lo líquido, lo que fluye, la única forma de frenarlo es con la solidez, los diques, las empalizadas. Uno de los oficiales señala: «La inundación roja hizo emerger todos los peores instintos a la superficie, lavándolos y

depositándolos en la tierra» (ibíd.: 231). Es la invasión fluida del exterior a la par que la interior, en el fango, que sube y emerge. Esa marea interna toma la forma de manifestación, de huelga: «Huelga general. Estado de sitio. Solo ve alemanes con odio en los ojos [...]. Una gigantesca ola roja de inmundicia se abate sobre él. Siente que se ahoga en ella» (ibíd.: 233). Una marea que disuelve al héroe, duro y sólido. Lo sólido contra lo líquido, lo seco contra lo húmedo. Solo la sangre debe correr para impedirlo. La sangre, citada repetidas veces en los textos (con su similitud de pronunciación en alemán e inglés: flut y blut en alemán, flood y blood en inglés), es la última instancia que pone fin a la disolución por la destrucción de lo antiguo y viscoso y la erección de lo duro y sólido.

La suciedad como metáfora

Theweleit recurre al autor Christian Enzesberger (1974) para analizar la suciedad, que este cataloga en tipos: secreción, confusión, descomposición, la suciedad de la masa. Para los soldados mencionados y la imaginería fascista, esta suciedad húmeda y femenina impregna todo aquello que los otros contienen y en lo que intentan transformar el mundo.

El fango es aquello que emerge de lo profundo y agazapado a la superficie tras la revolución, la marea, las oleadas; a la vez, es algo interno, relacionado con la cobardía o la necesidad de afecto y consuelo: una cama de hospital o volver a casa son las bestias que tratan de destruir al hombre: «Aquí el rugido de la sangre no fue ahogado por el fango de la cobardía, o del placer que no conoce el peligro» (Theweleit, 1987: 388), la «asfixia en flácida autoindulgencia y capricho» (ibíd.: 389). La pulpa, cercana al fango, aparece cuando colapsa la voluntad de luchar, es blanda y húmeda. Señala Theweleit:

Como la sangre de los soldados, la raza es un concepto fálico. El frente no divide en primera instancia clases, partidos u otros grupos

de interés. Es la raza la que lucha contra el mar que se extiende: una batalla de sexos, una batalla para defenderse de la castración.

Ellos (los soldados de la Freikorps) se alienaron de un mundo que percibían como podrido, desdibujado como a golpes, inapelablemente inverosímil (Salomon).

Lo único real era luchar [...]. Cuando ya no se lucha, cuando ya no se es hombre, la vida cesa y todo (el hombre, el mundo) se convierte en pulpa (Theweleit, 1987: 395).

El pantano es otra de las metáforas. Más allá de la «marea roja», a la que nos hemos ya referido, está el pantano, que hace resbalar y hundir indefectiblemente a quien cae en el abismo, hacia abajo, más abajo. Lo sólido se hace resbaladizo, sucio, y promueve la caída sin posibilidad de resurgimiento. Es el lugar de las mujeres sexuadas, calificadas siempre como prostitutas, fluidas, sucias, donde todo es pegajoso, contagioso y resbaladizo. Es el lugar donde vive la medusa, con sus incontables serpientes pegajosas, donde se produce la unión impura, donde se mezclan las razas. El lodazal es una variante del pantano y pareciera que es su parte más superficial, que cubre todo. El pacifismo, los modos burgueses constituyen el comienzo del lodazal, ablandándolo todo.

La masa como encarnación del inconsciente

El horror, el asco hacia la masa. La masa fluida, la masa viscosa, donde el soldado se ahoga y se pierde. Una masa húmeda, sucia. Una masa que emerge de dentro de sí mismo (sus órganos blandos, las excrecencias que salen de él) y la masa externa. La masa externa que avanza porque se han roto los diques que la contenían, y que amenaza también los diques internos de estos hombres (Theweleit,

1989: 3). Las masas solo pueden existir si están debajo, bajo esos hombres que encarnan la élite, contenidas como presas, organizadas. Si no, es el fluido bochevique, obrero, las mujeres en acción. Es el monstruo de mil ojos, piernas, bocas. Es la mujer menstruante o que da a luz, la hidra, la medusa, la gorgona.

La lujuria

Señala Theweleit que el foco de la represión en el hombre soldado es el «deseo de desear»; no se permite el goce, ni tan siquiera el deseo del goce; de ahí la batalla contra cualquier cosa que signifique placer y disfrute, que pasa a considerar como lujurioso. El fascismo, nos dice el autor, dirige su batalla contra los deseos humanos calificándolos de afeminados, insalubres, criminales, judíos y bolcheviques, en último término. Una lucha contra un goce que disgrega, donde aparece la «experiencia oceánica», el sentirse parte, fusionarse con lo otro y con el otro diverso. Por ello esa pulsión destructiva surge del reconocimiento del propio deseo de goce que, rechazado, se transforma en represión contra uno mismo y contra el deseo mismo de lo diferente.

El extranjero, el alien en nosotros

A partir de estas metáforas relacionadas con lo blando, con lo sucio, con los excrementos, con el fango que se extiende sin límites, se describe el miedo y el terror frente a lo no controlado, lo que no se puede contener y engulle todo. Y más allá del exterior, Theweleit se refiere al cuerpo masculino como el territorio donde el interior viscoso, blando, líquido y fangoso —femenino— debe ser controlado a través de la armadura y el control externo. Porque lo femenino encarna lo abyecto en su totalidad a través de los líquidos que expulsan las mujeres —la menstruación, líquidos vaginales—, y las funciones de los órganos femeninos se mezclan con las de los

excretores en la mente del soldado, provocando el asco y la repugnancia. Es una lucha constante entre el exterior y el interior del cuerpo masculino, entre lo masculino y lo femenino, lo limpio y lo sucio, el sexo frente a lo asexuado. Hoy en día la masturbación masculina por parte de otra persona, a la vez que es deseada por quien la recibe, y forma parte del lenguaje cotidiano y de las redes, convierte al o la que la realiza en una subpersona: sucia, abyecta y cercana a la figura que hemos descrito de la prostituta. ¿Por qué subsiste esa relación con el sexo en términos de poder y de suciedad? ¿Por qué se mantiene en una situación percibida como de humillación a la persona que accede a una relación sexual? ¿Qué mecanismos subsisten que no permiten aceptar el respeto en la relación humana, la fusión o el intercambio? Subyace el sexo como ejercicio de profanación y triunfo bélico, que señalaba Segato. En nuestra sociedad se mantiene esta consideración del sexo como pecado y prohibido. Algo sucio, con un punto repugnante —la carne, decía la doctrina católica, de nuevo pulpa, donde las mujeres que expresan su deseo siguen siendo estigmatizadas—, y que, a pesar de que inunda los medios de comunicación y las redes, se desea en la misma proporción que se rechaza. Se desea el acto y se menosprecia y rechaza una vez terminado, como si, en palabras de Theweleit, ese sucumbir al deseo propio deba ser compensado con el asco y rechazo al otro, que pasa a ser la prostituta, el símbolo de la repugnancia y el rechazo para la mayoría de los hombres. El apetito sexual, el ejercicio del poder a través del sexo convive con el consiguiente asco hacia sí mismos, tal y como señala Theweleit en sus dos volúmenes, en este caso a partir de una doble vida que se oculta pero que subyace en cada uno, aunque esté amparada y legitimada por la sociedad, de la misma manera que en la época de la Freikorps. Un deseo prohibido interiorizado que se convierte en violencia física o simbólica a través del rechazo de la figura de la prostituta, o de la mujer a la que califican de prostituta, a la que necesitan a la vez que rechazan y humillan, en un ejemplo claro de la teoría kleiniana del niño que de tanto necesitar a su madre desea destruirla. ¿Seguimos ante una sociedad enferma e inmadura, reprimida, que teme la fusión, la pertenencia, el intercambio, el reconocimiento del otro como una figura separada de uno mismo? ¿Acaso el encuentro con lo otro, lo diferente, sigue siendo el motivo del deseo destructor?

Theweleit, a través de un profundo análisis de las metáforas bélicas unidas a las masculinas en siete autobiografías, nos muestra con precisión la descripción de los binomios irreconciliables de la masa incontrolada que debe ser corregida por el desfile organizado, donde la masa pierde su voluntad y se pliega en conjunto a la voluntad exterior. El orden como dique del deseo y la guerra como limpieza: la nación frente al pueblo, la raza frente a lo híbrido, el desfile frente a la manifestación, la guerra frente a la revolución social. Lo femenino como abyecto que debe ser moralizado.

Theweleit deja la gran pregunta que nos hace cuestionarnos cuántas de estas pulsiones continúan vigentes en nuestra sociedad y se traslucen en un lenguaje —visual y no visual— que utiliza continuamente los términos sexuales en modo transitivo en términos de suciedad y poder y en el que las metáforas perviven en los discursos visuales y lingüísticos y la alteridad se sigue construyendo y denostando a través de las metáforas que hemos analizado. ¿Por qué el otro continúa siendo asociado con la ausencia de orden, la hibridación pegajosa, la inoculación de un veneno en la sociedad?, ¿por qué esta pulsión que insiste en el sexo que iguala placer a poder y humillación?, ¿hasta qué punto habla de una enfermedad psíquica de la sociedad legitimada por la cultura audiovisual? Todo ello parece renacer en lo que analizaremos de modo sucinto, denominado «manosfera» o «androsfera», un movimiento violentamente misógino que reproduce el mismo universo simbólico que acabamos de describir. Antes, querríamos enriquecer este imaginario con una reflexión de Littell sobre esa construcción.

Lo seco y lo húmedo, de Jonathan Littell

Lo seco y lo húmedo, una breve incursión en territorio fascista fue publicado originariamente en francés, en 2008, y en España, en 2009, con un posfacio de Klaus Theweleit. En el libro, Littell se adentra en los simbolismos de la obra La campagne de Russie de Léon Degrelle [10] , fascista belga, líder del Partido Rexista. Colaboracionista nazi, tras la liberación de Bélgica a finales de 1944, fue despojado de su ciudadanía y condenado a muerte en ausencia. A principios del año siguiente, huyó a España, donde vivió hasta su muerte en 1994.

Siguiendo los conceptos principales de la obra de Theweleit, Littell señala en esta construcción masculina una psique que no ha podido finalizar la separación filial, no ha conseguido hacerse un yo, es «el-que-aún-no-ha-acabado-de-nacer» (Littell, 2009: 26). Para contrarrestar ese inacabamiento, para estructurarse, «tiene que estructurar el mundo» (ibíd.: 29), y por ello ha de construirse un yo externo:

Se ha fabricado, o ha hecho que le fabriquen —mediante disciplina, amaestramientos y ejercicios físicos—, un yo externo que adopta la forma de un «caparazón», de una «armadura de músculos», que hace que se queden en el interior, en un lugar adonde no puede llegar el fascista, todas esas pulsiones y esas funciones deseantes suyas en estado completamente informe pues no tiene capacidad de objetivarse. Pero ese yo-caparazón nunca es completamente hermético e, incluso, es frágil; solo se sostiene merced a apoyos externos: la escuela, el ejército y también la cárcel (ibíd.: 26).

Pero este caparazón, este imaginario que le protege, a veces se hace añicos, y se ve constantemente amenazado, expuesto a la disolución. Para sobrevivir, «exterioriza lo que le amenaza desde

dentro, y todos los peligros adquieren, desde su punto de vista, dos formas, íntimamente unidas entre sí: la de lo femenino y la de lo líquido» (ibíd.).

Frente a estas dos amenazas, lo femenino queda escindido en ideal o destrucción: la virgen, pétrea y nívea, y la prostituta, que debe ser aniquilada y deshecha. Y lo líquido, proyectado en la marea de obreros, se domeña a través de la dureza del ejército y su cuerpo, o se diseña su cauce a través del desfile militar.

Littell señala en la construcción de los textos fascistas sobre el simbolismo y las formas del mundo la capacidad que tienen para «operar», funcionar, ser efectivos. Y operan porque remiten a la «conservación del yo» (ibíd.: 35), que se elabora de modo dicotómico, por oposición, donde el segundo elemento de la oposición funciona como amenaza del yo y el primero representa las cualidades que le defenderán de esa amenaza. Toda la construcción simbólica del mundo del hombre fascista se organiza en torno a oposiciones excluyentes, un mundo binario que articula la realidad. La principal para Léon Degrelle es lo seco y lo húmedo, pero también:

— Lo rígido versus lo informe.

— Lo duro versus lo blando.

— Lo quieto versus lo pululante.

— Lo tieso versus lo flácido.

— Lo enhiesto versus lo yacente.

— Lo limpio versus lo sucio.

— Lo cocido versus lo crudo.

— Lo ahíto versus lo hambriento.

— Lo lampiño versus lo velludo.

— Lo claro versus lo turbio.

— Lo traslúcido versus lo opaco.

— Lo mate versus lo brillante.

— Lo suave versus lo viscoso.

Veamos algunos ejemplos.

Lo rígido frente a la materia informe

La civilización europea es una civilización de torres, al igual que el soldado fascista:

Para que ninguno de mis muchachos se asustara, me subí al parapeto de la trinchera [...]. Recogí a un oficial superior estonio [...] presa del pánico. Se tendió, pegado al suelo y a mis botas [...]: una bala, en vez de darme en el pie, le golpeó en plena cara, lo atravesó de punta a punta y le salió por entre las nalgas. Se retorció como una lombriz, gritó, defecó. Ya era demasiado tarde (Degrelle, en Littell, 2009: 39-40).

Y continúa: «me gustaba la vida de soldado, erecta como una i [...]», donde combate la «dura pelea del orden, de la justicia y de la decencia», donde el «régimen anárquico de los partidos viejos», «leprosos», fuera sustituido por un «Estado fuerte y libre, ordenado, responsable», en un país que no puede vivir «entre el desorden, la incompetencia, la irresponsabilidad, la incertidumbre, la podredumbre» (ibíd.: 40).

Vemos cómo el mundo simbólico se debe ordenar frente al

desorden, y cómo las metáforas relacionadas con los binomios anteriores afloran: la lombriz, que vive entre lo orgánico y el fango; la posición cercana al suelo, tendida, como una forma de sumisión; defecar, unido a lo húmedo y putrefacto; la anarquía, unida al desorden, la incompetencia, la irresponsabilidad, lo incontrolable, la incertidumbre, y todo ello equiparado con la podredumbre, lo que se pudre, hunde, corrompe. Frente a ello, lo enhiesto, la posición vertical, la previsión, el control férreo, la certidumbre.

Littell encuentra al enemigo como ese otro extranjero ajeno y amenazador de orden en los textos de Degrelle: el otro viscoso que se arrastra, repta, que se desplaza entre el fango, en un territorio extranjero y licuefacto que debe ser secado y organizado: «En cuanto nos acercábamos [...] se revolvía el estómago con un olor desabrido de barro y excrementos que subía de los pantanos» (ibíd.: 44). Solo la rigidez fascista puede devolver la estructura a la realidad.

Su amenaza es lo húmedo: «Quien no haya caído en la cuenta de la importancia del barro en la cuestión rusa no puede entender lo que estuvo sucediendo durante cuatro años en el frente europeo del Este [...] el barro ruso está seguro de su poder. Nada puede con él, ni el hombre ni la materia».

Y entonces aparece la materia informe, esa

inmensa esponja aceitosa que se tragaba los pies de los soldados, las ruedas de los camiones cisterna [...], las orugas de los panzers. La mayor victoria militar de todos los tiempos, la más veloz, la paró el barro [...] el barro elemental, tan antiguo como el mundo, impasible, más poderoso que los estrategas, que el oro, que la mente y el orgullo de los hombres (ibíd.: 48).

Littell encuentra infinidad de metáforas y elementos para definir y ampliar este campo semántico:

mar de légamo, barro, negro, denso como la pez, légamo pútrido, gigantesca cloaca, charcos oscuros, agua fangosa, barrizal, barro fétido, lodazal viscoso, mar de argamasa, hondo fango, turba, charcas negruzcas, cloaca..., donde se incluye al enemigo, «unos rusos, auténticos reptiles de barro y noche». En ellos se pudren los cadáveres enemigos, también cercanos a la podredumbre, la carne descompuesta verde, amarilla (Littell, 2009: 103).

Pero nos espantaban más que los agujeros llenos de agua aquellos malditos cadáveres de los rojos, que se licuefacían entre nuestros puestos. Al ir a tientas en la oscuridad, resbalábamos en esos bultos pútridos, metíamos hasta el fondo el pie en un vientre pegajoso. Entonces nos invadía la desesperación al no saber cómo purificarnos de ese espantoso fango humano que se nos pegaba a la piel y nos revolvía el estómago hasta hacernos vomitar (Degrelle, en Littell, 2009: 103).

Frente a ello, la sequedad y dureza del cuerpo del soldado fascista, aun cuando esté muerto: «Los cuerpos tiesos de decenas de compañeros a quienes habíamos cruzado los brazos, como los tienen las estatuas yacentes de nuestras viejas catedrales» (ibíd.: 64). Ellos, aun muertos, son estatuas yacentes frente a los cuerpos blandos, podridos y desmembrados de sus enemigos. Cuerpos como tierras y paisajes, torres enhiestas frente a ciénagas.

Y al final, a pesar de los diques —«unos cuantos panzers alemanes [...] intentaron en vano ponerles un dique a las olas. Estas rompieron» (ibíd.: 109)—, el naufragio en lo líquido: «Aquello era un maremoto [...] en dos semanas un maremoto formidable inundó el frente alemán, arrasó todo, se extendió» (ibíd.: 106). El yo, amenazado por lo líquido, es absorbido por la materia informe, su gran miedo. El posfacio de Theweleit es revelador y desasosegante, porque implica no una ideología, sino un estado de la psique:

Lo decisivo es que la coraza del cuerpo, en su motricidad muscular,

no se erige solamente contra una exterioridad amenazante, contra el «bullicio» de la realidad, la feminidad voraz o el proletariado flemoso que invierte el orden del mundo, sino también contra su propia interioridad, contra esa mezcla de sangre y mierda de la que el cuerpo del hombre-soldado, a quien amenaza la fragmentación, teme tener llenas las entrañas (Theweleit, en Littell, 2009: 122).

Un estado que, como dice Theweleit, ya no es propio del fascista, sino que forma parte de una estructura universal del hombre-soldado, presente en todas las ideologías. El hombre

que se da a luz a sí mismo matando a otros; las risas del torturador; el cuerpo institucional; la transgresión permitida y la conversión a la criminalidad divina; la sexualización de la violencia; la exhibición teatral de la violencia; la escenificación de los actos violentos [...] la transgresión permitida y la conversión al crimen, que se exhibe a la vez que opera (ibíd.: 123-124).

Este darse a luz solo opera «en tanto en cuanto arrebatan la vida a otras personas» (ibíd.: 125). En todo ello la sexualidad, negada como principio de placer y comunión, se convierte en principio de «dolor y violencia» y se reduce a la práctica de la violencia y el ejercicio del poder violento. Un cuerpo soldado que, en palabras de Theweleit, «se enciende y se apaga» (ibíd.: 128), se disocia, el que obedece y el que transgrede, capaz de conmutarse. Cuerpos que, como define Theweleit hablando de sus propios padres, eran «nazis corporales; una parte de sus cuerpos exigía la “extinción” de otros, de formas de vida diferentes» (ibíd.: 130). Y en ese no permitir la diferencia, se encuentran también las mujeres.

Theweleit, como Littell, concluye, haciéndonos saltar todas las alertas, que «todo hombre lleva en sí parte de ese cuerpo, del cuerpo del hombre-soldado», y extiende esa construcción imaginaria, dicotómica y excluyente a la sociedad actual. La publicidad, el cine, el arte, como veremos en los capítulos siguientes

en este libro, coinciden plenamente con muchas de las configuraciones simbólicas de la mirada, que se han reactualizado en los últimos tiempos a través de las redes sociales.

La construcción simbólica de la masculinidad de las luchas obreras

Resulta paradójico que parte de esa performance masculina, que se desarrolla a través de lo simbólico, sea característica también de mucha de la masculinidad sindical y de lucha de clases durante el siglo xx y parte del xxi. Esos soldados de la Freikorps que señalaban a los obreros y comunistas como una masa licuefacta y podrida comparten con esos mismos obreros parte de la identidad en acto de los mismos obreros. Quizá sea precisamente el concepto «lucha» lo que hace encarnar esa masculinidad en los cuerpos. Como señala Foucault, las grandes dominaciones son aquellas que se sostienen de forma continua, que se reinauguran una y otra vez en los actos, a través de una identidad viril de lucha, desde cuerpos fabricados para la fuerza y en los que masculinidad y heroísmo se combinan. Como señala Gandolfi:

La rudeza, la brutalidad, la resistencia y el aguante corporal son experiencias que forman parte de sus labores y de las exigencias sobre ellos. Estas características son a su vez portadas en sus performances de lucha sindical y obrera, marcada por un heroísmo que si bien se sabe subalterno está constituido también por el prestigio de género (2022: 103).

La masculinidad hegemónica así resulta para los hombres «la forma más honrada y admirada de ser un hombre, lo cual hace que cada hombre se posicione en relación con esas formas, legitimando ideológicamente al mismo tiempo la subordinación de las mujeres» (ibíd.: 106). Una masculinidad que les señala su ser-en-el-mundo, que se actúa —al igual que la de los soldados de la Freikorps—, que se performa, con formas visibles —la forma en cómo se habla, viste, peina, come— que resultan prácticas identificativas de género, y que se sostienen en el riesgo y la rudeza —un locus del aguante

(ibíd.: 111)— a pesar de que sus prácticas profesionales impliquen destreza y meticulosidad. Una cultura del «aguante» que se convierte en un dispositivo simbólico de lucha (ibíd.: 116). Esta construcción bélica de la masculinidad aporta un imaginario que implica la guerra, la lucha, sea en el ámbito político o el deportivo. El fútbol masculino se yergue como un escenario donde la batalla simbólica tiene lugar y donde coincide una «lógica de mando o de poder» que «supone convertir al otro en una extensión de la propia voluntad [...] imponer ciertas ideas o normas parece ser una actividad en la que estos varones ponen su pasión» (ibíd.), donde la idea de conquista está también presente. El deporte moldea y produce cuerpos masculinos y «dramatiza por excelencia las simbologías del fervor y la batalla a través de lo corporal» (ibíd.: 118). Por ello, al igual que los soldados anteriormente citados, convertirse en hombre demanda pruebas, que a menudo implican dolor físico y psíquico, que imponen un alejamiento constante de lo femenino, a través de las cuales los varones «construyen su virilidad entre varones» y «el deporte, los juegos viriles y la caza» son ejemplos paradigmáticos de esa cultura (ibíd.: 117). Una fuerza que debe ser mostrada, sellando la articulación entre «identidad y cuerpo», reafirmando, como señalaba Theweleit, la condición de esa identidad masculina como estado corporal. Y coinciden ambas identidades:

Estos varones se conciben a sí mismos como sujetos de lucha y esa lucha va encarnada en sus cuerpos. Ellos son los que llevan adelante la industria de la construcción, son sus manos y sus cuerpos los que levantan peso, construyen muros, suben andamios (ibíd.: 119).

Como vemos, elementos simbólicos como «construcción», «levantar peso», «construir muros», «subir andamios» coinciden con el imaginario visual bélico de los soldados fascistas, justamente aquellos que, de un modo u otro, combaten y con los que comparten la separación y diferenciación continua de lo femenino —lo blando, la naturaleza, la materia débil. Son dos bandos que comparten la simbología bélica masculina como identidad, que debe ser operada y demostrada una y otra vez.

La manosfera

En los últimos tiempos, una corriente, muy presente en redes sociales, rescata argumentos similares en relación con la dicotomía sexual y la jerarquización de lo masculino sobre lo femenino, reviviendo las metáforas bélicas de índole totalitaria [11] . La «manosfera» puede ser definida como «un conglomerado de espacios virtuales heterogéneos que dan cabida a una multitud de movimientos masculinistas basados en la propagación de discursos misóginos y antifeministas» (Ging y Siapera, en García-Mingo y Díaz Fernández, 2022: 11). Sus gurús hablan del «orden» masculino frente al «caos» femenino.

Como señalan Franco y Bernárdez (2023), la cultura visual, el cine, ayudó a generar

un imaginario de hombres heridos en su masculinidad con dos películas de gran éxito estrenadas ambas en 1999: El club de la lucha (1999) de David Fincher, que reconocía una masculinidad en crisis que se sublimaba en violencia organizada, y The Matrix, de las hermanas Wachowski, en la que los protagonistas pertenecían a una élite tecnológica y altamente consciente de la degradación del mundo real. Estos individuos se consideran una «élite» porque se toman la «red pill» como hace Neo en la película, frente a la «blue pill», que te hace ver una realidad armónica y feliz. Muchos individuos que componen estos grupos se sienten elegidos, guardianes de un mundo que está llegando a su fin, y se convencen a sí mismos de que deben salvarlo volviendo a imponer los valores de la masculinidad tradicional.

Recomiendan la autodisciplina frente a las masas que optan por lo fácil, retomando la represión de lo femenino y blando del propio

cuerpo. Hablan de «la matriz» —en clara alusión a la película The Matrix— como un sistema monstruoso que supuestamente controla a la humanidad. Grupos de hombres iracundos contra las mujeres independientes: por dar prioridad a sus carreras, por individualizarse, por tener deseos sexuales. Las feministas representan la «mujer roja» de la que hablaba Theweleit: actúan, hablan, tienen identidad individualizada, disertan de política, ejercen libremente su sexualidad. Y, por ello, constituyen una amenaza a la identidad masculina —que debe ser renovada y actuada una y otra vez—: ellas invaden el orden y deben ser o bien devueltas a la identidad estática, pétrea y nívea o bien castigadas a través de la violencia sexual y la aniquilación. El feminismo, de acuerdo con el Theweleit de páginas anteriores, se identifica con irracionalidad, falta de argumentos, incongruencia, ignorancia, incompatibilidad con la ciencia, nimiedad, ridiculez, falta de lógica, carencia de sentido o contradicción (Mingo García y Fuentes, en Franco y Bernárdez, 2023: 58). Afirman que las feministas tienen un «deseo inconsciente de dominación masculina brutal», renovando a la «mujer roja» y su deseo de destrucción y castración. En la manosfera critican la construcción de un

femenino abominable, con mujeres difíciles de manejar y fuera de control, que escapan de la heteronorma y la razón [...] se les caracteriza como personas con cuerpos problemáticos, cerebros diferentes (regidos por la emoción en lugar de la lógica) y con rasgos monstruosos. En los memes analizados nos encontramos las siguientes caracterizaciones de las mujeres feministas: las feministas como estereotipo; las feministas como mujeres amargadas; las feministas como locas desquiciadas; las feministas como paranoicas; las feministas como mujeres feas; y, por último, la caracterización monstruosa de las mujeres feministas, denominadas como femibolches, femilerdas, femimarxistas, femilocas y feminazis (Mingo García y Fuentes, en Franco y Bernárdez, 2023: 59).

En las redes, como observamos, esta violencia y deseo de aniquilación se convierten en «ridiculización y humillación» (Mingo García y Fuentes, en Franco y Bernárdez, 2023: 38) y en acoso

constante aludiendo a su sexualidad. Como señalan Tornay Márquez, Carañana y Padilla Castillo (en Franco y Bernárdez, 2023: 41):

La estrategia principal es intimidar y atemorizar para lograr la retirada pública e invisibilización de las activistas. Otra estrategia fundamental es desacreditar a las feministas tanto personal como profesionalmente [...] provocar vergüenza en las agredidas, influyendo sobre su identidad para silenciarlas. Se trata de atacar la dignidad de la mujer concreta con el fin de lograr su eliminación simbólica, una estrategia violenta que se emplea comúnmente contra grupos minorizados.

De nuevo, como señala Segato, aniquilar para sustraer la humanidad de lo aniquilado. El orden como dique del deseo y la guerra —también en las redes— como limpieza. En este fenómeno se revive la profunda misoginia de una psique que no ha conseguido la separación filial y que en la destrucción o sometimiento del otro amenazante funda su propia existencia, como un caparazón-identidad. Animan a la «performatividad» de la hipermasculinización, que les salvará de caer en el «vientre blando y fangoso» de la feminidad o en el desorden y caos que supone la mujer roja, la mujer que encarna su propio deseo.

Analizando los discursos que componen esta esfera, Lacalle (en Franco y Bernárdez, 2023: 131) encuentra una diversidad que oscila entre la indignación (a través de la huida o confrontación) y el desprecio (a través de la eliminación o la seducción) y, en cualquier caso, tiende a la radicalización. Una psique que encuentra en su relación con lo femenino la raíz del problema de su propia identidad.

Como hemos visto, las metáforas visuales construyen y modelan nuestra mirada de modo dicotómico y escindido. Siglos de educación visual han jerarquizado nuestros modos de ver, que diría John Berger, acostumbrándonos a identificar lo vertical, ordenado y heroico con lo sólido, duro, seco y masculino, y lo blando,

horizontal, fragmentado, húmedo y subalterno con lo femenino. Desaprender esta mirada es, como decíamos al inicio, un ejercicio de autosocionálisis al que invitamos al lector, o lectora, desde estas líneas. Merece la pena. Nos va la vida.

■

8 La traducción es nuestra.

9 La traducción es nuestra.

10La campagne de Russie, Éditions Art et Histoire d'Europe, 1987 (original de 1949).

11 «Toxic masculinity? The rise of male influencers and the manosphere», The Guardian, 24 de julio de 2024.

3

Mirar el desnudo, mirarnos desnudos

12

Recuerdo como si fuera hoy mis primeras clases de dibujo del natural en la Facultad de Bellas Artes, con apenas dieciocho años. Tenía tanta vergüenza de mirar el cuerpo desnudo —en aquel caso, masculino— que se mostraba ante mí para ser dibujado que tardé semanas en atreverme a alzar la vista. Sentía algo que entremezclaba lo prohibido, lo pecaminoso y una especie de violación de la intimidad ajena. ¿Era su cuerpo o era mi mirada? Ahora, tras tantos años y tantos desnudos dibujados, deteniéndome en el equilibrio, el ritmo, la calma, el tono, la composición de los cuerpos, todos tan distintos, todos tan interesantes, creo que debemos educar nuestra mirada. Limpiarla. Desalienar esa mirada que se siente sucia, que busca en el cuerpo desnudo poseer en vez de compartir, dominar en vez disfrutar con el otro, no del otro. Nuestra tradición judeocristiana añadió la vergüenza del cuerpo desnudo tras el pecado original, y nuestra tradición patriarcal asumió que el desnudo femenino equivalía a disponibilidad sexual de la mirada masculina.

Como experta en arte, he pasado demasiado tiempo contemplando lo que hombres occidentales en general, usuales ostentadores del poder o a su servicio, imaginaban y construían como cultura normativa: sus fantasmas sexuales convertidos en conductas que interiorizar, sus deseos proyectados sobre la eterna disponibilidad de cuerpos femeninos, sus miedos devenidos en amenazas, sus complejos, en rabia. Nada que objetar (o tal vez sí), pero no erijamos en cualquier caso esa mirada como única, hegemónica, como conducta prescriptiva para entender la realidad. La representación de los cuerpos no reproduce la realidad, la representación construye un relato a la medida del creador, y la realidad es, todos lo sabemos, un poco más complicada y multifocal. El arte occidental, heredado hoy por la fotografía, el cine y la

publicidad, devuelve no solo las conquistas sino también las carencias, miedos y prejuicios de sus creadores y de la sociedad a la que pertenecen, construye un modo de observar que confunde el acto de mirar con el acto de poseer.

Reeduquemos nuestra mirada: desnudo no equivale a sexo. Sexo no equivale a dominio. Nuestra mirada está contaminada por siglos de violencia y miedo a sentirnos vulnerables ante el otro (ante la otra) tratando de disimular ese miedo con mirada prepotente (el porno, caballeros, es una construcción visual, no es sexo de verdad y, por ello, es mentira). No hay nada más interesante que observar un cuerpo desnudo en movimiento, sin ataduras de ropa, reconciliándose con la naturaleza. Me encanta dibujar y ver cómo los cuerpos se adaptan al paso del tiempo, a las tareas que esos cuerpos han ido realizando, a sus hábitos, a esas arrugas producto de la sonrisa, la infelicidad o una postura demasiado habitual. Ver en un cuerpo cómo las emociones y experiencias han modulado sus gestos y movimientos. Atrévanse a mirar su cuerpo y el de su pareja en un espejo, con curiosidad, sin miedos: no hay nada malo en ello.

Llevo más de veinte años pasando las mejores semanas de vacaciones estivales con mi familia en un centro naturista donde mis hijos, antes de andar, se acostumbraron a ver con total naturalidad no solo su cuerpo y sus cambios, sino el de los demás: adultos, niños y ancianos. Mujeres, sí, pero también muchos, muchos hombres de todos los tonos de piel, edades y complexiones físicas con órganos más o menos grandes o diminutos, más o menos caídos por los efectos del tiempo y la gravedad, más o menos bellos o asimétricos. Todo cae, desengáñense, pero cae —si se sabe llevar — acompasada y armoniosamente.

La belleza de los cuerpos desnudos, los reales, descansa en cómo la vida les (nos) ha enseñado a comportarse y aceptarse. El otro —y la otra— jamás se acopla a nuestra mirada, a nuestra medida, por mucho que lo quieran, que lo queramos repetir como un mantra, o cada vez que intentamos suplir con una nueva compra el hueco que supone estar vivo y necesitar a nuestros semejantes. Hay que negociar, queridos lectores, ceder, sentirnos vulnerables y vulnerados, frágiles. Minúsculos a veces. Sí, nosotros también somos cuerpos objeto de la mirada del otro. Creo que mi pareja y yo les

hemos hecho un gran favor a nuestros hijos. En su adolescencia, no comprendían por qué muchos de sus compañeros tenían esa risa nerviosa cuando hablaban de tetas o cuando insistían en la importancia del tamaño de sus genitales. Saben que hay tantos como personas y que son de lo más variado.

El papel cuché reproduce un ideal, no la realidad. Salgan a ella, mírense en el espejo, sean conscientes de que los miran y acostúmbrense a mirar a los otros, a las otras, con la misma ternura que les gustaría recibir.

■

12 El germen de este texto fue publicado inicialmente en la revista GQ.

Sobre la violencia cultural y simbólica

13

Uno de los primeros libros que leí sobre feminismo y educación, hace ya varias décadas, fue un pequeño texto de Montserrat Moreno, Cómo se enseña a ser niña, donde Margarita, una niña ficticia, iba por vez primera a la escuela y en ella, desde el primer día, tenía que comprender y manejar los códigos culturales que le hacían pertenecer a veces al grupo de «los niños», y otras, saberse excluida de él. Margarita, como el resto de las mujeres socializadas en un lenguaje que entiende lo masculino como genéricamente humano, tuvo que hacer un ejercicio de pensamiento crítico y contextual en unos manuales escolares dirigidos casi exclusivamente a los niños.

Tuvo que aprender meticulosamente los elementos relacionales para saber dónde era bien recibida y dónde no, y tuvo que realizar un fino ejercicio de disección crítica para adivinar que el concepto de democracia ateniense no incluía a las mujeres, del mismo modo que no se las contemplaba en los principales hitos civilizatorios como la Revolución francesa, el concepto de ciudadano o el sufragio «universal», porque a las mujeres no se las consideraba universales. Margarita no solo no estaba incluida, sino que se establecía muy claramente su papel subsidiario y de cuidado, no de sí, sino de los hombres a su cargo.

Lo que estudiaba en biología, desde la supuesta evidencia científica, apuntalaba el papel predominante del macho de la manada, el harén y el dominio de la fuerza. Y la religión, por su parte, coherentemente señalaba que el pecado original provenía del desatino de la primera mujer y su consiguiente limitación posterior. Toda una construcción cultural, científica, religiosa y educativa que ha legitimado no solo la exclusión de las mujeres como escritoras, científicas, creadoras, educadoras o economistas, sino casi como

merecedoras de dignidad humana. Esto no solo lo aprendieron las niñas, sino también los niños, educados en un universo simbólico que los consideraba imprescindibles y protagonistas (sobre todo si eran de clase media occidental burguesa). Y a las mujeres, como subsidiarias de sus propias necesidades.

Cuando nos preguntamos cómo erradicar la violencia directa, no podemos esquivar la violencia cultural. Señalaba el teórico sobre la paz Johan Galtung que en los estudios sobre violencia podemos diferenciar entre varios tipos que, íntimamente relacionados, se sustentan, justifican y retroalimentan, en una suerte de triángulo que explica no solo la violencia directa —la violencia física que emerge en determinados momentos haciéndose insoportable e intolerable—, sino otros dos tipos que soportan la base de dicho triángulo y sin las cuales probablemente aquella no emergería. Nos referimos a la violencia estructural y a la violencia simbólica, dos formas más sutiles de ejercerla aunque no por ello menos letales.

Galtung sostiene que la violencia puede definirse en relación con el tipo de daño que produce, así como en relación con las necesidades humanas que limita. Tanto la violencia directa como la violencia estructural dificultan la integridad corporal y psicológica, las necesidades materiales básicas (descanso, nutrición, movimiento, salud, etc.), así como los derechos humanos clásicos (libertad de expresión, educación, trabajo, etc.). Mientras que la violencia directa es la violencia con un sujeto, la violencia estructural es la violencia sin sujeto, y la violencia cultural sirve como legitimación de ambas.

La mirada historicista y formal —aquella que solo alude a la composición, pincelada, estilo y vida del autor— sobre la mayoría de las obras que inundan los espacios culturales, que se erigen además en espacios legitimados que marcan lo que es y no es valioso de una cultura, transmite de modo inconsciente pero certero modelos, conductas y modos de mirar. A través de esa mirada acrítica e irresponsable, Margarita y sus compañeros se han acostumbrado a la posición horizontal de los desnudos femeninos frente a las miradas de poder, o a la mirada sumisa de quien no imagina alzarse como sujeto.

Margarita asume la mirada voyerista sobre la vida de los otros, una

mirada que se convierte en posesión incluso de las figuras que, como ella, solo son representadas como objeto de consumo. Nos hemos acostumbrado a unas políticas de visibilidad, a un reparto de lo sensible que nos aparta de los ideales emancipatorios, que diría Rancière, a las metonimias de un legado cultural que transmiten la visión universalizadora de unos pocos —un género, una clase social o un origen— sobre el resto del mundo. Una visión que ha dejado mudas y ciegas las otras voces y miradas, porque, como señalaba Derrida, la lengua del imperio se habla sin acento, sin cuerpo y, podríamos añadir, con un género que se arroga universal.

Así, la construcción jerárquica y excluyente del mundo se asume como válida y única, incluso entre los que son, somos, objetos de contemplación o interpretación, pero no sujetos posibles, a los que se nos impide pensar en otros modos de concebir la realidad. De esa historia se eliminan metódicamente las resistencias, las transgresiones, las desobediencias, la inteligencia de los disidentes, la sagacidad de los outsiders, las posibles vías de contestación y resistencia, creando un sistema injusto. Es la existencia vicaria que describía Hannah Arendt o la reflexión de Paulo Freire cuando señalaba, en su magnífica Pedagogía del oprimido, que el invadido ve la realidad con la visión del mundo de los invasores, que eliminan su «creatividad» y su expansión. Eso se llama «violencia cultural», y supone que la visión simbólica de la realidad no puede concebirse más que como aquella que cierra e inmoviliza.

Hace poco, tras acompañar a una persona a ver una polémica exposición, me confesaba, meditabunda, que no sabía ser crítica con las imágenes, los cuadros, los legados culturales, que había perdido esa capacidad o, tal vez, que nunca la había adquirido. Y me quedé pensando. La educación que se afana en combatir la violencia debe hacer entender que los símbolos culturales conforman dicotomías excluyentes, miradas que nos enseñan a excluir, y que son también formales y visuales. Solo una mirada liberadora puede desterrar la visión monolítica de los espacios culturales, ponerla en entredicho, comprender cómo las estructuras formales conforman las estructuras simbólicas y cómo la retórica visual convence incluso de lo que éticamente cuestionamos.

Los discursos culturales pueden hacer que las personas se sientan

valiosas o contribuir a que se consideren prescindibles, despreciables y hasta ridículas. Nuestra referida Margarita, al igual que sus compañeros de clase, puede seguir aprendiendo la falta de valía del género femenino, amparada en un discurso histórico cerrado e inmovilizador, o puede, por el contrario, sentir que, a pesar de los obstáculos y dificultades, los seres humanos han tratado de construir su destino, y que su mirada, educada, puede pensar en otros modos, liberadores, de representar la realidad.

▪

13 A partir de un texto publicado en el periódico Público el 24/11/2020.

5

Mujeres posando

Durante mi presidencia en Mujeres en las Artes Visuales, MAV, la asociación más importante de mujeres en las artes visuales en nuestro país, una periodista de El País me llamó para hacerme una entrevista sobre arte y moda. En un principio, le dije que yo no era una experta en moda, pero, tras insistir ella en que lo era en arte, accedí.

Aunque al inicio pensaba hablar sobre la banalidad de las revistas dirigidas a mujeres que dan por hecho nuestra ansia consumista y nuestra continua necesidad de agradar a los hombres, luego, pensándolo mejor, caí en la cuenta de que era una buena ocasión para reflexionar acompañada sobre el acto de vestirse y la diferencia con el concepto de la moda, destinada en principio a las clases más acomodadas y, posteriormente, a sectores más amplios de la población.

Pensé que les interesaría nuestro punto de vista desde el género como asociación feminista que somos, reivindicando una mirada compleja y multidisciplinar del fenómeno llamado moda. Introducir aspectos relacionados con la sujeción del cuerpo de las mujeres a través de esta, ocultándolo durante siglos, para rediseñarlo e inmovilizarlo, posteriormente, a través de corsés, polisones y demás artilugios que hacían de la silueta femenina la de un reloj de arena, podía ser un motivo de reflexión que nos llevase hasta el día de hoy, en que las cosas, por cierto, no han cambiado tanto. Comentar cómo en muchos casos la moda del xix y la alta costura femenina del xx se convertían —como bien señala la directora del Museo del Traje, Helena López de Hierro— en un elemento de ostentación masculina.

Pensaba también que podíamos comparar el sistema del arte con el sistema de la moda, en el que la pirámide laboral es muy parecida pero más cruel sin duda: millones de seres que comparten doble o

triple subalternidad —ser mujer, pobre y de países explotados— y que cosen en régimen de casi esclavitud la ropa que diseñan en general hombres —o mujeres— occidentales de clase alta, que marcan tendencias sobre el cuerpo de las mujeres y que se atreven a decir que nunca serían feministas porque no son lo suficientemente feos (Lagerfeld dixit).

Pensaba también que les interesaría nuestra postura sobre la famosa frase «un chándal es un signo de derrota» (Lagerfeld aussi), que nos hace reflexionar acerca de cómo la indumentaria de los seres humanos puede despertar juicios tan frívolos, clasistas y estereotipados y que nos lleva a concluir la necesidad imperiosa de una educación ética urgente en el ámbito de la moda.

Y ahondando en el arte, que de eso versaba la entrevista, creí que verían interesante nuestra reflexión sobre cómo algunas artistas habían cuestionado y transgredido los cánones estéticos de la moda: desde una Frida Kahlo que optaba por el huipil para desafiar una vestimenta a la europea y reivindicar otro modo de estar a través del tejido que la envuelve y significa hasta una fantástica Ribot, que pone en tela de juicio en alguna de sus performances las medidas ideales de las mujeres a través de la ironía, hasta mostrar el absurdo de estas. Todo ello pasando por una Teresa Margolles que toma el último tejido que ha envuelto a las mujeres asesinadas por la violencia machista o una Beth Moisés que reflexiona sobre el traje de novia como símbolo de un amor romántico que vuelve su faz más terrible. O una Alicia Framis, o una Marisa González. Pensé que a El País le podrían interesar todas estas cosas.

La periodista me invitó también a que, aprovechando la entrevista, hiciera, junto con otras entrevistadas, un posado con ropa que ella nos proporcionaría. Le dije amablemente que declinaba la invitación.

Le argumenté amablemente que como representante de una asociación que reivindica la dignidad de las mujeres en las distintas profesiones en el ámbito del arte (artista, galerista, comisaria, conservadora, etc.), no me parecía coherente posar como una modelo porque, precisamente, yo no soy una modelo, sino una investigadora y profesora universitaria, más concretamente. Que son las modelos las que deben posar, no yo.

Le sugerí además que, dado que coincidía plenamente con la reacción de las mujeres estadounidenses al comentario de Donald Trump sobre que las mujeres de su entorno debían «vestir como mujeres», lo que desató la espléndida campaña «Dress like a woman», donde señoras de todas las profesiones (bomberas, médicas, investigadoras, etc.) se mostraban con su atuendo profesional bajo ese eslogan, por qué no aprovechaba el tirón —más progresista y periodístico sin duda— y mostraba a las mujeres «vistiendo como mujeres».

Ella agradeció la sugerencia, pero volvió a insistir en que reconsiderara el posado. Quedamos en una hora para la entrevista telefónica al día siguiente. Esperé paciente al lado del teléfono. No llamó. Le envié un par de e-mails. Me llamó unas seis horas más tarde para disculparse y decirme que, sintiéndolo mucho, si no había posado, no había entrevista. No sé por qué —intuición femenina ha de ser— me lo había imaginado.

En fin, le dije que me resultaba llamativo que un periódico que se decía liberal y progresista sometiese el discurso y la opinión de las mujeres a su presencia física. Le dije que no tenía ningún problema en ser fotografiada en mi despacho o dando clase, que el asunto fotografía no era el problema, y le insistí —amablemente— en la arriesgada ideología subyacente en ese tipo de artículos que, aprovechando un motivo cualquiera, al final nos ponen a posar con esta u otra marca de moda, dando por supuesto que todas las mujeres conservamos la fantasía de haber querido ser modelos en algún momento de nuestra juventud.

¿Les pedirán lo mismo a los coleccionistas más influyentes? ¿A los galeristas? ¿A los filósofos, escritores, investigadores?

Ya ven ustedes. Se cumple el canon: las mujeres somos cuerpo por encima de logos. Materia modelable.

Carne de vulva

Es curioso cómo ofende a la sociedad la materialidad y literalidad del sexo femenino. La historia normativa del arte occidental ha acostumbrado nuestra mirada a todo tipo de penes y falos en erección, sea el arte antiguo, medieval, moderno o contemporáneo. Duros y enhiestos falos fetiche, falos sobre los que se puede uno subir, abrazar, por los que se puede beber o que se erigen en crómlech en el espacio abierto. Pocos, por cierto, aparecen en estado de reposo.

Las teóricas Lynda Nead y Julia Kristeva señalaban hace ya décadas el miedo y la repulsión que siente el hombre por lo abyecto. Aquello blando, sin forma definida, viscoso, de algún modo inaprehensible. El potente imaginario que tomó forma en la Segunda Guerra Mundial en la psique militar del nazismo ha sobrevivido en la cultura occidental contemporánea. ¿Qué era para ellos «lo femenino»? Como señalamos en el segundo capítulo de este libro, todo aquello que ellos no debían ser: todo lo asociado con debilidad, desagregamiento, blandura, fragmentación, fluido, viscoso, sin límites claros, abierto o amorfo. Una construcción de la masculinidad que debía combatir todo aquello que pudiera ser calificado de «femenino». Una masculinidad que teme incesantemente la emergencia de lo femenino dentro de sí como un contaminante amargo y letal, como una amenaza bíblica, y que debe asimismo mantener a raya en cualquier manifestación exterior. Los soldados de la Freikorps alemana coincidían curiosamente en esta mirada con parte de los artistas masculinos expresionistas alemanes y antifascistas. Otto Dix mostraba a las viejas prostitutas como el emblema más repugnante de la Alemania femenina y decadente: blanda, débil, ridícula y corroída.

De acuerdo con Julia Kristeva:

En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, el esfuerzo estético —descenso a los fundamentos del edificio simbólico— consiste en volver a trazar las frágiles fronteras del ser hablante lo más cerca posible de sus comienzos, de ese origen sin fondo que es la represión llamada primaria. Sin embargo, en esta experiencia sostenida por el Otro, sujeto y objeto se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos (1980: 28).

Lo abyecto es «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto» (ibíd.: 11). La identidad masculina, extendida a través de lo genéricamente humano a toda la sociedad, se siente amenazada constantemente por esa abyección que, como señala Lynda Nead (1998), está del lado femenino, en oposición al orden simbólico regularizado patriarcal [1].

La obra de una artista emergente, Inma Ferrero, ha levantado la polémica. Esta artista ha expuesto junto con otros estudiantes de cuarto de Bellas Artes de la Universidad de Granada, dentro de una muestra comisariada por Elizaberta López Pérez en el Patio del Ayuntamiento, Casa San Matías, Cuarto Real de Santo Domingo y Auditorio Manuel de Falla, de Granada. En ella, según recogen los medios de comunicación, «pueden observarse supuestos trozos de “Carne de vulva” en una bandeja de plástico de las que se encuentran habitualmente en la zona de refrigerados o elaborados de un supermercado y cuya etiqueta recoge: “Puede contener trazas de semen, uñas, o restos de parte de mujer”» (ABC, 18/01/2019). En esta noticia, la imagen de la obra aparecía pixelada.

[1] Inma Ferrero, Vulvas envasadas, 2019.

Fotografía de Irene Alcalá Andino.

La obra va acompañada del siguiente texto:

Crítica a la trata de mujeres con finalidad sexual:

Se calcula que la trata de mujeres con fines de explotación sexual es el negocio criminal con mayor crecimiento, y en el cual las mujeres y niñas son las grandes víctimas. Nada de esto sería posible sin la otra cara del negocio: los clientes. La demanda de prostitutas en su gran mayoría hombres alimenta y perpetúa el pensamiento de que el sexo es un derecho y las mujeres un bien que se puede consumir a cualquier precio siendo esta una de las expresiones más brutales de la violencia machista. Esto es un llamamiento a repensar la masculinidad, cuya sexualidad parece estar dotada de una irrefrenable necesidad sexual que se convierte en un derecho a

disponer de material femenino por un módico precio (Inma Ferrero).

Esta obra no solo recoge la vitalidad del arte contemporáneo más joven, sino que da en la diana de lo abyecto, temido y repugnante por parte de la estética que estudiaron Theweleit, Kristeva y Nead: el fragmento, lo blando, viscoso, corpóreo, fluido, de la parte femenina más perturbadora, codiciada y temida a un tiempo por la psique masculina, donde lo interior y lo exterior son un continuo y no hay límites entre uno y otro. Ferrero ha mostrado estos fragmentos en su apertura y fisicidad: pelos, uñas... todo lo que repugna y altera la estética cerrada, unitaria y sólida de lo simétrico, ordenado y enhiesto.

Que esta obra haya sido objeto de polémica da que pensar por varios motivos: porque pone en evidencia la actualidad de la estética de la abyección hacia la sexualidad femenina que sigue teniendo la mirada occidental —preferentemente educada bajo la mirada masculina— y a la vez la repugnancia por parte de quien mira esta obra hacia las mujeres que sufren la prostitución de sus cuerpos. Como señala el texto de la artista cuestionada, son los consumidores de mujeres los que construyen —o destruyen— la identidad de estas personas reduciéndolas a carne de vulva en venta (que el periódico pixela para, parece decir, no herir la sensibilidad de sus lectores). Las mujeres son, somos, más que una vulva, afirma la obra, pero los consumidores de prostitución, los puteros, y la sociedad que los ampara solo quieren ver «carne de vulva», que usan a la vez que rechazan.

A la masculinidad más terrible le repugna lo que destruye y lo rechaza. Esta obra es el emblema no solo del miedo y la atracción hacia el sexo femenino, sino el resultado de ello.

[2] Anuncio de prostitución bajo el parabrisas de un coche en una calle madrileña.

«En un espacio público acceden menores a los que debemos respetar» o «Hay que elaborar un protocolo donde existan comisarios que valoren la idoneidad o no de ciertas exposiciones», ha comentado el portavoz del extinto partido Ciudadanos en declaraciones a los medios de comunicación. ¿Qué hacemos con los folletos que cada día recogemos de los coches aparcados en nuestras calles? ¿O con los anuncios en los principales periódicos? ¿O con la pornografía violenta y accesible en redes? ¿Dónde hay mayor obscenidad? La diferencia entre estos folletos y anuncios por palabras y la obra de Ferrero es exactamente la que existe entre el uso consciente de la libertad y la consecuencia y abuso de la opresión [2].

7

Helmut Newton, la arrogancia de la mirada

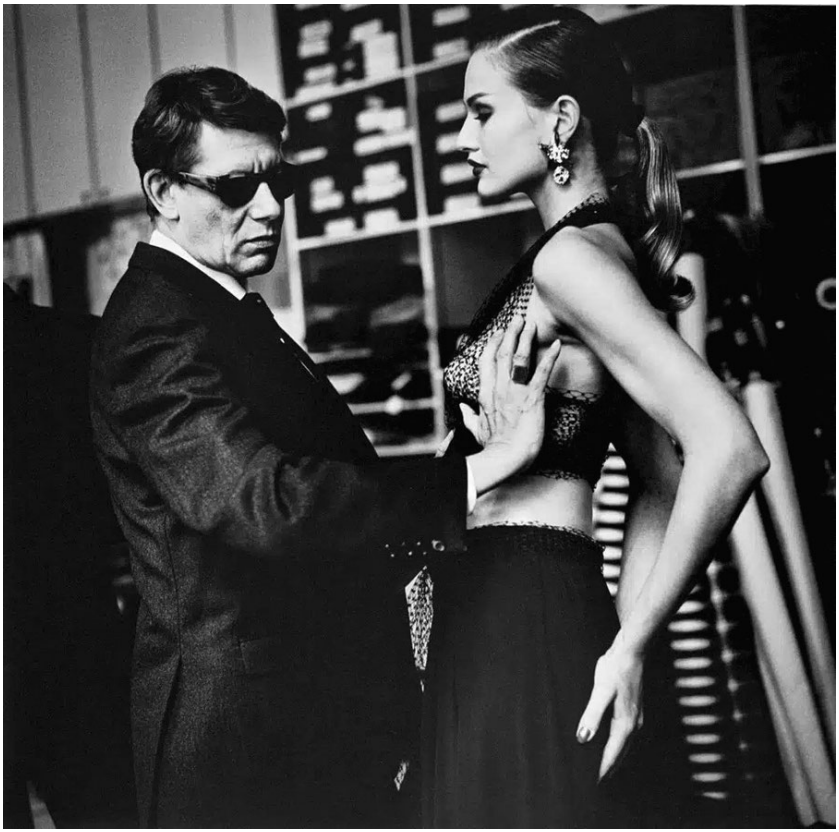
14

Sabía que para visitar la exposición de Helmut Newton en A Coruña tenía que tragar saliva antes de entrar. Quería conocer el espacio de la fundación Marta Ortega (FMO), entrar en esas instalaciones que algunas personas habían señalado como extremadamente bien concebidas y diseñadas y esperaba que el comisariado respondiese al cambio de mirada —más feminista, igualitaria, inclusiva, menos colonialista y jerárquica— que marcan los tiempos de una cultura cansada de patriarcado y ansias de poder. La entrada, el espacio —que recuerda al espacio PROA en Buenos Aires, en los muelles desvencijados con sabor a salitre y aceite de máquina—, mezcla la recuperación de la arqueología industrial —no sé hasta qué punto una recuperación auténtica o cosmética— con las élites del arte. El espacio es atractivo, sobrio, bien articulado. Me adentré sabiendo los riesgos, pero después de la magnífica exposición Maestras en el Thyssen, que ha batido todos los récords de visitas y reconoce, por fin, una mirada refrescante en la cultura, pensé que las cosas estaban cambiando.

Decía Spinoza que se piensa, siempre, con los afectos, y coincido plenamente con él. El pensamiento y la recepción de una imagen —que influye en nuestro hemisferio derecho, que rige las emociones— recorren nuestro cuerpo y este reacciona inmediatamente al afecto al igual que al desprecio. Las imágenes de polaroid que Newton utiliza a modo de bocetos, en el espacio aledaño al lugar principal de la exposición, junto a la librería, no prometían ningún lugar para el pensamiento y la dignificación de las mujeres: en alguna de ellas, la mirada masculina juzga y decide sobre los cuerpos femeninos, emite criterios, cánones y establece taxonomías sobre validez, o no, de los cuerpos tolerables. En otras, inaugura lo que Yolanda Domínguez criticó en su serie «Poses» o en las redes como «modelos

con ciática»: modelos a las que el fotógrafo hace contorsionarse sin piedad en las más absurdas posiciones. Sin embargo, su pequeñez ayuda a no verse abrumada por ellas.

La entrada al edificio que alberga la exposición introduce un espacio que ayuda a cambiar el tiempo y la disposición a través de una luz mucho más tenue y baja que prepara al espectador y espectadora para acercarse a algo con tiento y cuidado. Hasta ahí, perfecto. Un personal amabilísimo se encarga de informar y despejar las dudas posibles. Entonces se accede al espacio donde, rodeada por imágenes esparcidas a lo largo de las paredes, distintas entrevistas nos hablan del fotógrafo, de su importancia y cualidades. Es una explosión de imágenes en el frente, al fondo, la derecha y la izquierda. No hay escapatoria. La prolijidad de vulvas, tetas y culos femeninos en blanco y negro llena las pantallas, cambiando de una imagen a otra. Esa proliferación de imágenes de mujeres desnudadas —que no desnudas— en las posiciones menos naturales posible, en las que, como reclamaba arrogante Newton, hacía poner a las mujeres, pudo con mi capacidad de ver [3].



[3] Helmut Newton, Yves Saint Laurent en su taller, 1999.

Salí del espacio rápidamente, sintiéndome profundamente agredida y humillada. Como mujer, como profesional de la cultura, como defensora de los derechos de las personas. Me sorprendió de hecho reconocer esa sensación en mi cuerpo, con mi edad y mi experiencia. Decidí, entonces, aprovechar el espacio del café que ofrece el complejo FMO y tomarme un capuchino. Me senté frente al mar, tratando de comprender la mezcla de dolor e indignación que sentía mientras mi pareja y mi hijo de veinticuatro años continuaban viendo, dentro, la muestra. Me lo sirvió un chico la mar de agradable. Le pedí azúcar, pero me dijo que probara el café antes. Efectivamente, un café delicioso que no necesitaba azúcar. Y

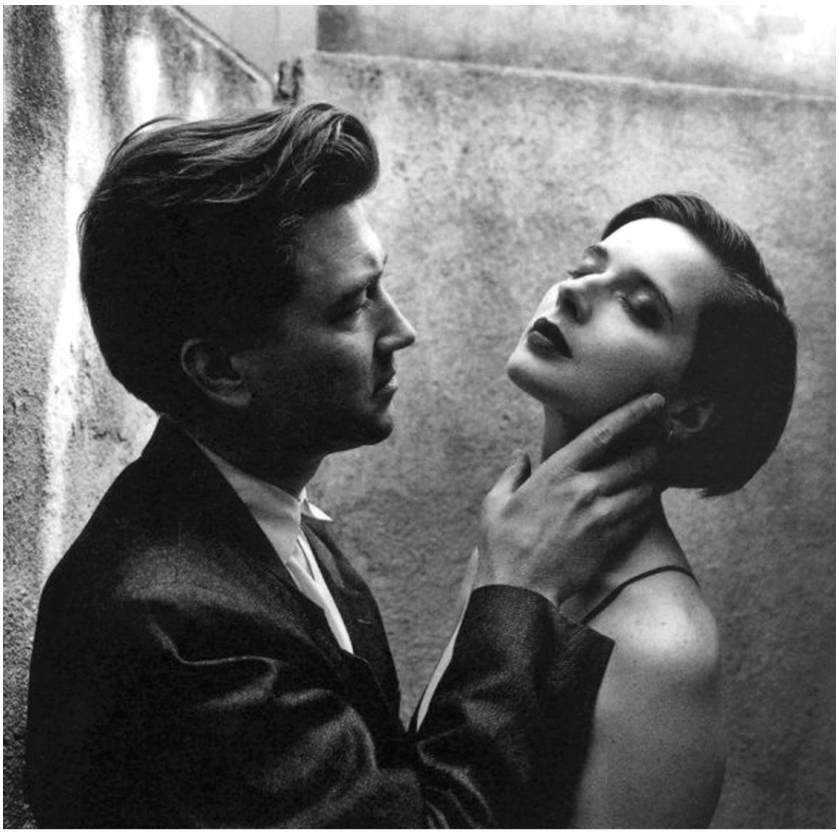
este chico me ayudó, poco a poco, a sentirme reconciliada con la vida, la cotidianidad. El café tenía, en la espuma, la forma de un corazón. Mientras me lo tomaba, decidí que el único modo de entender el porqué del dolor y la humillación era volver a entrar. Eso sí, ahora, sabiendo que no entraba para disfrutar, sino para comprender. Y entré de nuevo.

El fantasma masculino de la plena disponibilidad o del miedo a las mujeres —con una raíz común, la diferencia— y su sexualidad recorre la historia del arte occidental y no es nada nuevo. Ese fantasma oscila desde la «vagina dentata» medieval, vaginas con dientes hechas esculturas románicas que poblaban las pesadillas de los hombres que no habían podido superar sus personales edipos, hasta las fantasías de sumisión encarnadas por el control de la sexualidad femenina para asegurar la linealidad de su patrimonio. Las imágenes que oscilan entre Lilith, Eva, Salomé, la mujer caída, la mujer (ajena) raptada y la virgen María llenan el mundo simbólico que hemos estudiado en manuales de arte. Hay un común denominador que estriba en la necesidad de designar a las mujeres, eliminar su «diferencia», su «otredad», y plegarlas a la visión y conceptualización del autor.

La exposición de Helmut Newton en el espacio FMO es un ejemplo de la reactualización de la cultura como instrumento de normativización de los cuerpos, como régimen de lo visible —diría Rancière—, y de una voluntad de poder —diría Foucault— de decir lo que se le antoja con los cuerpos femeninos a su entera disponibilidad: doblados, estirados, atados o abiertos a disposición de la cámara.

Los guiños a la historia del arte son garantía de legitimidad: imágenes que evocan a la venus del espejo donde el espejo es sustituido por una pantalla de televisión; los encargos a Courbet del erotómano Khalil-Bey, donde aparecen mujeres en posiciones sexuales o lésbicas; tantas que nos recuerdan a las Liliths, Evas o mujeres desafiantes como la prostituta de Manet. La mayoría nos recuerdan las imágenes más cercanas de los hombres artistas surrealistas que, temerosos de los avances sociales y políticos de las mujeres de carne y hueso, que reclamaban el voto femenino y la participación en igualdad, daban rienda suelta a las fantasías del

miedo, por un lado, y la necesidad de control, por otro: las mujeres atadas de Bellmer, las mujeres fragmentadas —de Dalí, Magritte y tantos otros— ahora en distintos aparatos audiovisuales, replicados y repetidos. Nos hace guiños también a la vulgaridad que usan los expresionistas alemanes —Grosz en especial, pero no solo— para vincular la putrefacción del Estado alemán a la putrefacción de los cuerpos femeninos que enseñan, en plena decadencia alemana de entreguerras, sus pechos de forma obscena. Newton ofrece una fantasía que es pionera del control sádico, de dominación [4], de sumisión, de disciplina, de sadismo y de masoquismo. El tristemente famoso BDSM.



[4] Helmut Newton, David Lynch e Isabelle Rossellini, Los Ángeles, 1985.

No acierto a comprender bien las limitaciones psíquicas del fotógrafo, ahora encumbrado a genio, por las que necesitaba plegar y dirigir a esas mujeres de cuerpos monumentales, a veces situándolas como diosas desnudas con tacones —siempre los tacones— y al rato haciéndolas vulgares, reducidas a sus pechos o sus nalgas o bajo la inspección de la mirada militar/masculina. Persiste una sensación francamente perturbadora y cercana a la patología. Igual que Nastaglio degli Onesti de Botticelli responde a un ejercicio de control ante el miedo al avance de las mujeres en la querelle de femmes, donde la fantasía masculina imagina un escarmiento sin igual para aquellas que no obedecen y lo transforma en cultura museográfica, Newton encarna el miedo a la diferencia de las mujeres. En un modo altamente desasosegante que se parece al analizado por Melanie Klein en su ciclo paranoide-esquizoide, en el que el niño ama y odia a su madre, queriendo que lo ame y soñando con destruirla porque no lo ama suficientemente, el fotógrafo las encumbra a la vez que las denigra. En algún momento de su vida dice: «Soy un voyeur profesional pero no me interesan para nada las personas que fotografío, ni las chicas, ni su vida privada ni su carácter», «Solo me interesa el exterior, lo que vemos mi cámara y yo. Me dicen que no capto el alma en mis fotos. ¿Qué es eso de fotografiar un alma? Fotografías un cuerpo, una cara. Me interesan los pechos, las piernas. En mis fotos, lo que se ve es eso, y puede que más, pero ¿almas? Eso no lo entiendo» (Primo, 2020). Lo que vemos «mi cámara y yo» [5].

[5] Helmut Newton, ScarpaWalter Steiger, 1983.

No es mi función saber las causas del modo de ver de Newton. Pero sí sus efectos. Y, sobre todo, de una cultura que justifica, a través del encumbramiento a genio o artista, las obras sin crítica, carentes de educación visual, o que invita a la relación entre los comportamientos reales y las construcciones simbólicas que proceden, muchas, de la cultura. Porque los efectos de convertir en cultura de élite determinados comportamientos personales que manejan a los otros a su antojo son altamente problemáticos.

Susan Sontag se atrevió a definir las imágenes de Newton como misóginas y desagradables, y respondió, frente a la defensa de Newton «yo adoro a las mujeres»: «Hay muchos misóginos que dicen que adoran a las mujeres, pero las representan con imágenes humillantes» (Primo, 2020).

El equilibrio estético es una herramienta extremadamente peligrosa cuando hablamos de ética. Newton es, en términos estéticos, un gran fotógrafo. Y en términos éticos, muy muy cuestionable. Mostrar determinados comportamientos de forma bella los legitima, del mismo modo que cuando se muestra la guerra con heroicas imágenes. La guerra responde más a los niños muertos y mutilados de Gaza que a Napoleón cruzando los Alpes.

La exposición de la FMO está montada de modo exquisito, cuidada a la perfección, una iluminación perfecta acompaña a cada imagen. La exposición no da pie ni a una mínima interrogación, ni a una grieta en la contemplación de esa posición del artista, ni a una invitación a preguntar. Después de tantos #metoos. Una vitrina con unas tetas de silicona y unos zapatos de aguja, junto a unas barbies propiedad del genio, dan la bienvenida y la despedida. Me pregunto qué tiene que ver esto con la moda.

Salí triste y derrotada de mi segundo intento, pensando que todo el trabajo por educar la mirada ética y estética se desmoronaba. Vi a un hombre que salía de la muestra con una niña de apenas nueve años.

Como tú, Susan Sontag, algunas personas seguiremos intentando quebrar la mirada de una cultura que, si no es crítica, si no nos interroga, si no nos invita a respetarnos, no es sinónimo de libertad responsable.

▪

14 La exposición Helmut Newton –Fact & Fiction tuvo lugar en la Fundación MOP, A Coruña, del 18 de noviembre de 2023 al 1 de mayo de 2024. Este texto parte de otro publicado en la revista Marte y Cultura Visual, de la Asociación MAV, Mujeres en las Artes Visuales.

8

Aprender a mirar

15

Hace unos años, apenas salidos del confinamiento, con la ingenua intención de ver los nuevos modelos de ropa que me podían ofrecer, entré en el catálogo «mujer» de la colección de una conocida marca española de ropa. Aunque hace años que no imparto ya en la Facultad de Educación la asignatura «Lenguaje visual», sentí, al contemplar algunas de las imágenes, estar retrotrayéndome a aquellos años en los que, apoyada por una publicidad que creía obsoleta y poco reflexiva, enseñaba a mis estudiantes claves visuales para deconstruir los mecanismos que sustentan puntos de vista jerárquicos e ideologías poco igualitarias en la construcción de la imagen.

Tras ver los modelos para mujer, me fui a los de hombre, con unas estructuras visuales completamente distintas, acordes con el puro cliché que ahonda en la desigualdad decimonónica. Ante mí estaba el ejemplo femenino de la horizontalidad vinculada a un somatotipo asténico —complexión corporal sin músculo y débil— unido a la blandura, desmadejamiento y desestructura de las imágenes de mujeres dirigidas a mujeres, que miran desde una cámara en picado al ojo dominador que las observa. Una se queda pensando si esa pléyade de imágenes de mujeres tristes y sumisas, casi púberes en algunos casos —independientemente de la edad real de la modelo —, o definitivamente ridículas —que usan su cabeza para sostener libros en vez de leerlos—, está dirigida a las mujeres o, como decía John Berger en los ¡años setenta!, las imágenes de las mujeres están construidas sobre lo que los hombres normativos «esperan» de las mujeres, para que tomen nota y traten de emularlo. Me sentí como el título de una de las obras de la gran escritora Siri Hustvedt: La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres (2017).

Muchas de las imágenes masculinas dirigidas a los hombres del

catálogo, por el contrario, unían la complexión atlética a la verticalidad, simbología de fuerza y poder en nuestro imaginario visual, a la dureza y a un plano contrapicado donde esta vez es el o la que observa quien se sitúa en una marcada inferioridad. Nada nuevo bajo el sol. Muchas de estas claves se han usado en la pintura occidental, de donde bebe la iconografía publicitaria. Recuerdo que en una clase un alumno ingenioso dio el nombre de «invertebradas» a todas aquellas mujeres pintadas que, desnudas, débiles y lánguidas, sirvieron de solaz recreo de nuestro monarca Felipe IV en su caserón de Torre de Parada: carnes horizontales disfrazadas de mitología dispuestas a ser consumidas visualmente en compañía de los colegas de la corte. Evidentemente, la columna vertebral les servía de bien poco. Pero si hay movimientos que han sabido utilizar las claves visuales en su propio beneficio y construir modelos sólidos sobre qué es ser hombre y qué es ser mujer estos son los fascistas y nacionalsocialistas, que, una vez acabada la contienda, pasaron a encarnar el modelo masculino por antonomasia: el guerrero que tan bien describieron los futuristas italianos, duro, fuerte, vertical, similar a la máquina de combate, ha sido mostrado una y otra vez en anuncios de colonias y automóviles y ahora, también, en los catálogos de la moda verano 2020. Más de un siglo, señores, del manifiesto futurista de 1909, que declaraba «el amor al peligro [...] el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo» y, por cierto, «el desprecio por la mujer».

Frente a esa construcción omnipotente de la virilidad bélica dirigida a los hombres, que además en nuestro catálogo ni siquiera permiten ser retratados, sino que se autorretratan, tomando el mando hasta de su propia imagen, la nostalgia de la infancia de algunas imágenes femeninas pareciera que no solo quiere negar a las mujeres la madurez y la opinión propia como característica de belleza, sino hasta el voto por el que luchaban, precisamente, hace un siglo. Una mujer con un libro encima de la cabeza o subida en una silla no parece haber desarrollado excesivamente su capacidad cognitiva, podríamos pensar, pero tampoco una imagen de hombre individualista, narciso y aventurero beneficia a los hombres que hoy piensan en la colaboración, el cuidado y el procomún como objetivo vital.

Sabemos que la publicidad no inventa, sino que refleja algunas conductas existentes en la sociedad. Por supuesto. El problema es que no refleja todas, sino que hace una metonimia mostrando solo algunas, y a veces las más dañinas, como sustituto de la totalidad. Del mismo modo, mientras los artistas surrealistas se afanaban en la fragmentación cruel del cuerpo femenino, ejemplo del fantasma masculino de la disponibilidad sexual de las mujeres, faltaban los otros mensajes que convivían en la misma época y que planteaban otras visiones, como la lucha por la ciudadanía a través del voto: ¿dónde están? Quizá, en algún almacén de algún museo.

Tras mi descubrimiento, escribí unos cuantos tuits que tuvieron un inesperado seguimiento. Y ello me ha llamado especialmente la atención porque en algunas de las ingenuas respuestas que argumentaban que la modelo de la que hablaba no era una niña, que tenía veinte años, etc., etc., he descubierto lo que mi área de conocimiento, educación artística y visual, lleva señalando desde hace décadas: la esencial importancia de la alfabetización visual en la educación obligatoria, el conocimiento de las claves de «mirar más allá», que nos permiten pensar por qué la belleza y la composición estética (que agradece nuestro cerebro por economía y homeostasis, como tan bien señalaron las leyes de la Gestalt), unidas a ciertos contenidos de género, procedencia o clase social, calan inconscientemente en nuestra mirada reforzando modos de ver al «otro» e introyectando incluso en ese «otro» su carácter «natural» de subalternidad. El habitus. Una educación en competencias visuales permite determinar cuáles son los elementos que hacen que nos sintamos poderosos o ínfimos, necesarios o desechables, identificados con la imagen «cuerpo para ser consumido» o poseedores de ella. Como señalaba Susan Sontag hace también muchos años, hacer una imagen, fotografiar, es poseer simbólicamente una realidad, y debemos ser extremadamente cautos con la observación y contemplación de las representaciones de la realidad, que nunca, nunca, son neutras.

El mejor manual de autodefensa ante los medios visuales y audiovisuales no es saber cómo manejar técnicamente una cámara, es la mirada crítica que analiza, deconstruye y pone en entredicho. Una mirada inteligente y cultivada no solo no se deja atrapar por los mensajes connotativos de las imágenes, sino que sabe, además,

apreciar y construir las propias. La Ley de Educación, si busca realmente niñas, niños y adolescentes críticos, si busca una mirada afinada que renueve conductas y modelos visuales en este país, tildará abiertamente de ridículas y trasnochadas algunas imágenes, y no necesitará prohibir porque sus creadores las retirarán, corriendo, avergonzados.

▪

15 Publicado en el periódico Público el 15/06/2020.

Segunda parte

Deconstruir el arte violento, reconstruir el arte como vinculación humana

Planteamos esta sección del libro para reflexionar —una vez vistos los mecanismos de construcción de la mirada occidental, bélica y patriarcal— sobre la constitución del concepto patrimonio y los espacios de preservación de la cultura. En 2018, la relatora especial de derechos culturales de Naciones Unidas señalaba que «no todas las prácticas artísticas y culturales aspiran a configurar unas sociedades más inclusivas y pacíficas que favorezcan el ejercicio de los derechos humanos. El compromiso social con ese objetivo es una posibilidad que tienen los artistas y los profesionales de la cultura, pero no una obligación» (GE.17-23493: 3). Considerar, como se ha hecho en muchas ocasiones, al arte y la cultura como espacio de libertad y de igualdad es un lugar común que no responde a las muchas muestras, justamente, de todo lo contrario. Como decía Walter Benjamin, los documentos de cultura son también, en muchos casos, documentos de barbarie, porque legitiman y enraízan como naturales relatos que se dan como únicos y universales, construyendo un canon que se transmite de generación en generación. El arte no es necesariamente un lugar de libertad, ni la cultura tampoco. Pueden ser, de hecho, todo lo contrario. La cultura puede ser considerada un conocimiento de alto nivel, que se alimenta a sí misma y en la que solo determinados grupos de la sociedad están reconocidos y representados. La cultura enuncia lo que es y no es historia, lo que debe y no debe ser aprendido, recordado. En una dinámica de mirada bélica que se constituye como «la mirada», como hemos visto en la primera parte del libro, puede, de hecho, reforzar y legitimar estos discursos señalándolos como los únicos existentes en el conocimiento humano, revestidos por la academia y los espacios únicos de reverencia que suponen. Unido, además, a intereses de ensalzamiento nacional, el arte y la cultura pueden, y lo hacen, ser utilizados de modo bélico y como dinámica militar frente a «los otros», desplegando toda la suerte de imágenes. En algún texto anterior, escribiendo sobre el trauma, me preguntaba por qué los museos ensalzan en un discurso monolítico y sin fisuras sus obras de guerras, líderes, monarcas, clases sociales, raza y violencia y no toman partido por las otras imágenes de la pérdida, la duda, las personas corrientes, el afecto cotidiano, la gente de las clases más empobrecidas, dejando muchas de ellas en los almacenes. De la afirmación de la relatora tomo la segunda parte, la posibilidad de artistas y profesionales de la cultura de

adherirse al compromiso social y la igualdad. Las iniciativas artísticas y culturales pueden ayudar a las personas a trascender su identidad particular y a reforzar las identidades que las unen en lugar de las que las separan (ibíd.: 12). Para ello es necesario deseducar nuestra mirada, deshabituarla, abrirnos a otras significaciones y pensar qué puede estar en un museo, cómo debe ser expuesto y de cuántas formas puede ser contado.

El pasado es un país extraño. Contra el canon [16]

El patrimonio como discurso

Los museos son lugares de memoria, historia y reliquia, tal y como señalaba Lowenthal (2015) en su obra fundacional, de la que hemos tomado prestado el título de este capítulo, El pasado es un país extraño. Los museos albergan objetos e imágenes que simbolizan experiencias humanas que han sido consensuadas para ser valoradas y apreciadas por las siguientes generaciones. Exhibidas con cuidado y precisión en lugares que promueven su contemplación y apreciación, trascienden su utilidad original para transformarse en vehículos de historia. En patrimonio. Y el patrimonio, más allá de objetos, lugares o monumentos, es un acto, un proceso y un discurso.

El concepto de «discurso autorizado sobre el patrimonio» acuñado por Laurajne Smith (véanse Smith, 2011; Smith y Waterton, 2009) permite definir el modo de organización y selección del patrimonio. Permite elegir lo que se considera «patrimonio», ensalzando los objetos, lugares, monumentos y discursos alineados con el discurso tradicional, perteneciente, en la mayoría de los casos, a la hegemonía cultural en términos gramscianos, a aquellos grupos sociales y económicos que ostentan el poder y cuya exhibición permite la legitimación de su superioridad intelectual, cultural o política. Además, devuelve al visitante una sensación de equilibrio y armonía con respecto al pasado, señalando como legítimos y lógicos los modos de vida, acciones y resoluciones de los posibles conflictos que presenta. Es, en palabras de Françoise Choay, el espejo de una suerte de ilusión narcisista (en Smith, 2011) que nos devuelve un discurso estructurado y reposado de un saber sobre el pasado de carácter universal:

El discurso patrimonial autorizado supone que el patrimonio es algo que se «encuentra», que su valor innato, su esencia, es algo que «hablará» a las generaciones presentes y futuras y asegurará su

comprensión de su «lugar» en el mundo. La herencia ofrecida por el patrimonio cultural es la creación de un sentido común y compartido de la identidad humana (Smith, 2011).

Como un dogma, el patrimonio —el discurso autorizado del patrimonio— se enuncia a sí mismo, crea sentido de pertenencia e identidad, es inmutable y muestra y engloba la comprensión de la realidad pasada. Es una «herencia encapsulada», debe ser transmitida sin cambios y presenta valores innatos.

Smith plantea tres problemas a este discurso autorizado: el primero, que excluye la comprensión del patrimonio que se encuentra fuera de él (aquellas comprensiones y visiones no occidentales, de clases no ostentadoras del poder y, en el caso que nos ocupa, de las mujeres). El segundo, que este discurso valida continuamente las formas de conocimiento que lo han nutrido (historia del arte, arqueología, estética al uso) ofreciendo a estas disciplinas una posición privilegiada en los espacios públicos y, por el contrario, minimizando la presencia de aquellas formas de conocimiento crítico, relegadas a espacios residuales. Y el tercero, unido al segundo, que este discurso autorizado deslegitima el debate sobre las controversias y disidencias que provoca calificándolas de no científicas o no rigurosas y rechazando y/o desprestigiando intelectualmente a otras disciplinas emergentes como el feminismo. Por ello, este discurso regula lo que debe ser dicho, lo que da sentido y lo que no debe ser dicho o articulado, eliminando disensos. Es por ello un discurso político, por cuanto organiza el modo de concebir y estructurar lo social y la comunidad.

Si el patrimonio es un discurso, ¿cómo se realiza el consenso para elaborar el discurso que permite elegir estos objetos? Smith comienza su artículo «Ética y justicia social, patrimonio y políticas de reconocimiento» (2010) señalando que «el patrimonio no es solo un lugar bonito; es un recurso político», e invita a que, si aplicamos la investigación ética, esta debe llevar a reformular los valores, la epistemología y los discursos en los que se trabaja sobre el patrimonio, planteando repensar la idea de «patrimonio». Invita a reflexionar sobre las formas en que las reivindicaciones políticas y culturales de los pueblos —indígenas o considerados «otros»— han

sido reguladas por el discurso sobre el patrimonio. Si esta ética la aplicamos a la presencia y el discurso sobre las mujeres, como grupo social excluido de la historia y relegado a posiciones subalternas y secundarias en el patrimonio, debemos no solo repensar y deconstruir, sino proponer modelos alternativos que cuestionen el patrimonio clásico y visibilicen, señalen y valoren el protagonismo de las mujeres en la construcción de la cultura. Recordemos que «patrimonio» proviene etimológicamente de pater y omnium, los bienes de o administrados por el pater, el padre de familia, en las familias patricias romanas, lo que señala el origen sexuado y elitista del sustantivo.

Desde hace décadas, epistemologías disidentes y críticas con el discurso autorizado del patrimonio, que provenían de la filosofía, la sociología y los estudios políticos y sobre la ciudadanía y la educación, han puesto en cuestión el sujeto protagonista de los museos y la cultura, un sujeto procedente de la modernidad, instaurado sobre dicotomías que jerarquizaban a los individuos dentro de las sociedades por clase social, género, actividad y procedencia, subrayando la presencia del varón occidental burgués propietarista y urbano de clase media como único productor de objetos de cultura, amplificando su influencia en el proceso civilizatorio y señalando en muchos casos el conflicto y la violencia como motores de progreso y solución de conflictos. La presencia de imágenes y objetos relacionados con la guerra y la violencia por un lado justificaba las acciones violentas como única respuesta a los conflictos y, por otro, ensalzaba el modo de vida de los grupos dominantes como únicos ostentadores de belleza e interés estético y cultural.

La nostalgia del pasado

Una de las características de este discurso consiste en crear nostalgia de un tiempo armónico y ordenado, eliminando todo atisbo de tensión. La presencia de casas-museo de las clases altas en toda Europa y el resto del mundo, donde los únicos lugares musealizables que se han conservado o recreado son las estancias donde vivía el núcleo familiar —el comedor, la sala de baile, de recibir las visitas, el fumoir para caballeros, la sala de té para las damas, los dormitorios, los baños, los vestidores—, evidencia el lado oscuro del espejo: la ausencia de los espacios —y vidas— que ocupaban las personas que trabajaban incansablemente para ellos: sus dormitorios —en muchos casos insalubres y sin ventanas—, las salas (o lavaderos cercanos) de aseo de ropa, secado y plancha, las cocinas, los lugares de preparación de animales a su servicio... Su visita reduce la visión del pasado a una metonimia que refleja una ceguera epistémica: la vida aparentemente plácida de una clase alta burguesa acomodada, llena de objetos de lujo provenientes en muchos casos de un ultramar nutrido por la esclavitud, como modelo ejemplarizante de la sociedad, al que el o la espectadora debe aspirar o con el que debe identificarse. Es una experiencia que utiliza no solo el conocimiento, sino la identificación emocional, para construir una identidad, muchas veces nacional, identificada con los gustos, elecciones, vidas y costumbres de esa clase social, económica y política, en la que los hombres ostentan el poder económico y político y las mujeres aseguran la continuación del linaje masculino, en unos roles separados, jerarquizados y establecidos. Esa experiencia estética, emocional y social hace identificarse al espectador o espectadora con la clase a la que probablemente no perteneció, reconociéndose en sus gustos, costumbres y tradiciones. Una nostalgia de una vida ordenada y organizada, como muestran esas casas-museo, probablemente alejadas de la realidad de un siglo xix desigual, marcado por el beneficio colonial de ultramar. Esos espacios, definidos y diseñados como lugares de lujo, parecen hacernos creer que la vida del siglo xix era así, en esa ciudad y en ese país, suprimiendo las tensiones

inherentes a la existencia: bailes, vajillas de porcelana, cristalerías finas, vestidos vaporosos, puros habanos, decisiones políticas de hombres apoyados en la chimenea, discusiones sobre la belleza y la organización doméstica de las mujeres, ocio, objetos exóticos traídos de ultramar, música de piano y refinamiento. Estos espacios construyen, por un lado, una nostalgia de un armonioso tiempo perdido que justifica las desigualdades sobre las que se erigió esta placidez, si existió realmente (en una construcción simbólica de orden contrapuesta a molesto desorden); por otro, legitiman las políticas de exclusión social y económica sobre las que se construyó, eliminando, como en los álbumes de fotos familiares, el dolor, la injusticia, las crisis y las pérdidas sociales; y por último, suprimen la existencia y por tanto la agencia de los grupos desaparecidos del relato: los «sirvientes», las clases desfavorecidas, los espacios incómodos, los grupos que se rebelaron contra el poder existente, las mujeres migrantes, rurales, empobrecidas y todas aquellas que desafiaron el statu quo que las relegaba a la vida reproductiva y les negaba la educación y el desarrollo intelectual. Esta construcción simbólica refuerza, en ese carácter de belleza, orden y estructura, un modo de vida como «el modo de vida» no solo aceptado, sino anhelado.

Las cartelas, esencia del discurso autorizado sobre el patrimonio

Uno de los elementos simbólicos que nos permite evidenciar que el patrimonio es un discurso, esto es, una producción simbólica, cultural, de ordenamiento de la realidad social y política, que produce tautologías sobre el pasado y el presente, son las cartelas que acompañan discreta pero insistentemente las obras de los museos. Pequeños textos a la manera de tuits, cuidadosamente elaborados y de rápida lectura, que guían y educan al espectador o espectadora —que a veces lee antes siquiera de contemplar la obra artística o el artefacto museográfico— y que sirven para alinearlo con la perspectiva de ese discurso autorizado por el museo para acercarse a la obra, «comprenderla» y disfrutarla. A la manera del famoso «efecto Kuleshov» [17] , que demuestra la importancia de la superposición de planos en el montaje fílmico, más que un plano aislado, la combinación cartela-obra artística define, sintetiza, legitima e ilustra un discurso dando la sensación de que ambos se complementan.

Hace unos años, con motivo de la exposición Invitadas en el Museo del Prado, planteé un ejercicio pedagógico sobre cómo cambiaría nuestra visión sobre las mujeres si únicamente modificásemos el tono y la narrativa de algunas cartelas de aquel evento, tratando de demostrar que lo disfuncional en aquella muestra no eran tanto la selección y el ordenamiento de las obras sino el discurso que precedía, envolvía y explicaba los objetos e imágenes al visitante; un discurso que, de sala en sala, minimizaba e ironizaba las acciones de las mujeres no solo en la cultura sino en la vida política, laboral y social, reducía su agencia, subalternizaba sus actos cualesquiera que fuesen, objetualizaba y victimizaba al género femenino, envuelto de paternalismo condescendiente no exento de sarcasmo. En un ejercicio de presentismo, por el cual la ideología dominante se proyecta hacia el pasado, no hacía siquiera el esfuerzo de comprobar que determinadas actividades, como la agricultura o la tejeduría, eran esenciales en la economía del xix. En aquel texto mostraba la fuerza de un discurso sintetizado en las cartelas,

verdaderas guías modelizadoras del discurso expositivo.

La experiencia de las mujeres

En 2020, la asociación Mujeres en las Artes Visuales me encargó la realización de un manual de autodiagnóstico para museos y centros culturales [18] con el objeto de que este pudiera servir a los museos para saber el grado de igualdad que mostraban y los modos de mejorarlo. En él abordé algunos aspectos sobre los que se sustenta el discurso museográfico tradicional que legitima la exclusión de las mujeres y otros colectivos ajenos a la hegemonía cultural: la voz neutra proveniente de una historia sin cuerpo, que Donna Haraway define como el «testigo modesto» y que da carta de naturaleza y señala de modo orgánico el devenir armónico de un pasado que solo releva las acciones del grupo dominante como valiosas y dignas de preservar de una generación a otra. Junto con todo ello, proponía dos elementos fundamentales en la construcción y perspectiva del conocimiento: en primer lugar, el conocimiento situado, pues, según la propia Haraway, todo conocimiento se construye a partir de una experiencia vital, corporal, corporeizada, vinculada a un espacio y tiempo y a un compromiso; y, en segundo lugar, la importancia de la visión desde los márgenes —o privilegio epistémico—, que permite observar con una mirada menos prejuiciada determinados fenómenos sociales y abordar nociones epistemológicas que habían sido tergiversadas.

A partir de ahí, planteábamos el concepto de redistribución, representación y reconocimiento, acuñado por Nancy Fraser, para aplicarlo al discurso museográfico.

El testigo modesto

Como hemos señalado en párrafos anteriores, el discurso autorizado del patrimonio está mediado por esa voz sin cuerpo, puramente conceptual, sin origen, clase, sexo o género, que se convierte en el

ventrílocuo legítimo y autorizado del mundo de los objetos, sin añadir nada de sus meras opiniones, de su corporeidad parcial. De esta manera recibe el extraordinario poder de establecer los hechos. Es testigo: es objetivo; garantiza la claridad y la pureza de los objetos. Su subjetividad es su objetividad (Haraway, 2004: 223).

Poco a poco, se establece esta modestia científica desde el siglo xvii hasta el xxi:

Reforzando su agentividad a través de la virtud masculina ejercida en espacios «públicos» regulados cuidadosamente, los hombres modestos eran autoinvisibles, transparentes, para que sus informes estuvieran limpios de la contaminación del cuerpo. Solo así podrían dar credibilidad a sus descripciones de otros cuerpos y minimizar la atención crítica a los suyos [...]. Todos estos discursos tan útiles alimentan las convenciones de la modestia científica masculina, cuya condición genérica se hizo cada vez más y más invisible (transparente) al tiempo que su masculinidad parecía más y más simplemente la naturaleza de cualquier sinceridad independiente y desinteresada (ibíd.: 23-24).

Como señala Fraser (2000), en algunas luchas por el reconocimiento puede ser necesario, si se quiere lograr la justicia,

que se reconsideren y redefinan las identidades; y esto es especialmente cierto cuando se ha producido un reconocimiento erróneo. Sin embargo, el reconocimiento, o el reconocimiento de un déficit de reconocimiento, solo puede producirse en un contexto en el que se hayan admitido las propias relaciones de poder, es decir, en el que se haya identificado a los que «hacen» o facilitan el déficit de reconocimiento.

El privilegio epistémico y la teoría del punto de vista

La teoría del punto de vista feminista descansa sobre dos pilares básicos: primero, que todo conocimiento está situado, pues es una construcción práctica y social; y, segundo, que la localización desde las mujeres (o desde otros colectivos invisibilizados o subalternos) es más fiable porque proporciona un punto de vista epistémico privilegiado para revelar algún tipo de verdad (Adán, 2006: 106).

Uno de los objetivos sería analizar la realidad incluyendo prácticas que habían sido minusvaloradas y olvidadas por pertenecer al ámbito de las mujeres, como colectivo subyugado, y, de este modo, «desplazar» el punto central del conocimiento desde la posición androcéntrica y patriarcal hacia una, cuando menos, más inclusiva y multidimensional. En este caso, moverlo allá donde las prácticas de las mujeres se hagan visibles y no marginales (no un apéndice, un itinerario, una sala o una exposición). El punto de vista se convierte entonces, cuando desarrolla conciencia crítica sobre la realidad, en un potente instrumento de análisis. Como tan acertadamente señala Donna Haraway al abordar el concepto de los «conocimientos situados»:

> Un punto de vista no es un clamor por los «oprimidos» sino una herramienta cognitiva, psicológica y política para un mayor conocimiento juzgado por estándares situados no esencialistas e históricamente contingentes de objetividad fuerte. Tal punto de vista es siempre conflictivo, pero fruto necesario de la práctica de la conciencia oposicional y diferencial. Un punto de vista feminista es una tecnología práctica arraigada en un anhelo, no en un fundamento filosófico abstracto (Haraway, 1997: 199).

El privilegio epistémico debe, en palabras de Nancy Hartsock, convertirse en una visión comprometida con la comprensión de la opresión. Una visión que asume la adopción del punto de vista para exponer las relaciones reales entre los seres humanos con el fin de conseguir un futuro mejor, más igualitario y liberador.

Reconocimiento, representación, redistribución

El paradigma del reconocimiento, explicitado por Nancy Fraser (1996a), supone un elemento de análisis más allá de las relaciones de producción. Como señala la autora, a través del infrarreconocimiento, un grupo subalterno puede ser considerado de menor estima, honor o prestigio que otros grupos en la sociedad y, por ello, recibir un menor reconocimiento:

> Más allá de la raíz en la estructura económica, estas injusticias derivan en su lugar del orden en el estatus, en la medida en que la institucionalización de las normas culturales heterosexistas produce una clase de personas devaluadas que sufren pérdidas económicas al ser consideradas subproductos. El remedio para esta injusticia, consecuentemente, es el reconocimiento, no la redistribución (Fraser, 1996a: 9).

El reconocimiento se relaciona directamente con la idea de compartir protagonismo. La igualdad es paridad de participación y codecisión e implica el descentramiento de los paradigmas tradicionales. El trabajo de reconocimiento implica un cambio profundo simbólico y cultural. Implica una «reevaluación dinámica de las identidades denigradas y de los productos culturales de los grupos difamados» (Fraser, 1996a: 7), lo que significa valorar en el propio museo la diversidad y la necesidad de «una transformación total de los modelos sociales de representación, interpretación y comunicación de modo que pudiera cambiar el sentido que cada cual tiene de sí mismo».

Método regresivo-progresivo

Simone de Beauvoir pone en práctica en su obra fundacional El segundo sexo un método que intenta señalar dos movimientos o fases: las condiciones adversas, la falta de apoyos y los condicionamientos contrarios al estudio y la carrera profesional de las mujeres —fases regresiva y analítica— y las salidas que las mujeres han habilitado para realizar su condición de sujetos —fases sintética y progresiva—, una fase que señala cómo ellas mismas supieron transgredir los obstáculos impuestos.

Aplicar esta metodología señalando obstáculos y recursos es fundamental para huir de un relato victimista que refuerza la subalternidad. Es decir, un método que, sin eludir las dificultades —legales, sociales, económicas, educativas— que un colectivo ha tenido, en este caso las mujeres, resalta la capacidad de transgresión y la creatividad para poder eludirlas o superarlas.

Aplicar este método es sumamente importante porque es clave para resaltar la idea de libertad y conciencia de la opresión en los colectivos no reconocidos. De otro modo, subrayando solo su carácter de víctimas, se refuerza la jerarquía y se les priva de agencia. Además, señalar solo la victimización de un grupo aporta una visión monolítica de los colectivos, tanto del opresor como del oprimido. Los cambios sociales son fruto de la disidencia en ambos polos: aquellos que se niegan a explotar a otros y aquellos que se niegan a ser explotados. Solo resaltando este movimiento de proyecto vital, situación y transgresión, ese discurso puede ser válido para el presente al enfatizar nuestra capacidad de desobediencia a un orden injusto y, más allá de ello, nuestra capacidad de reflexión libre sobre la realidad y el devenir del sujeto.

La mediación cultural. Tendencias y aproximaciones

A partir de las premisas anteriores que deconstruyen la mirada y reorganizan la interpretación y la comprensión abriendo la perspectiva y el reconocimiento de las y los visitantes, es necesario reformular el concepto de educación y mediación de los museos. ¿Mediamos para transmitir el discurso del museo, cualquiera que este sea? ¿Mediamos para «traducir» en algo accesible al público no experto el lenguaje «experto»? ¿Qué es la mediación?

Los museos son dispositivos específicos que promueven una experiencia caracterizada por animar a la conexión a través de la percepción y el vínculo con los objetos.

Hay diferentes formas de participar en la mediación: el primer nivel sería la participación receptiva, que se pone en acción a partir de la colección con formatos basados en el aprendizaje unidireccional. A partir de los años setenta del pasado siglo se ha evolucionado hacia un paradigma centrado en el visitante y no en la colección, en las necesidades de las y los visitantes, con el objetivo de vincular esas experiencias a través de todo el ambiente y el contexto museográficos. Esta evolución de un modo de relación receptivo a uno interactivo y colaborativo ha abierto un modo que podría llamarse de «democratización» de la cultura. Con el paso del tiempo, en palabras de Kefi et al. (2024), la identidad de los «guardianes del templo» —los conservadores de museos— ha pasado de ser la de «legisladores» a la de «intérpretes» o «traductores» de significados culturales. Yendo un poco más allá, el o la mediadora ha pasado a ser aquel o aquella persona que acompaña y promueve experiencias significativas en las y los visitantes, abriendo no solo una vivencia estética sino una reflexión antropológica y vital a través de los objetos y el espacio que los acoge, y animando a desarrollar una mirada crítica tanto sobre los objetos de arte como sobre los espacios del propio museo. Este tipo de mediación anima a comprender las presencias así como las ausencias. Anima a adentrarse en los mecanismos que han ignorado

o despreciado a personas, lugares, artefactos, prácticas y tradiciones que no se asocian con la élite económica y cultural o que recuerdan un patrimonio incómodo o disonante, que pone en cuestión el discurso dominante. Una mediación que permite comprender no solo lo que ha sido recordado sino también lo que ha sido olvidado, y por qué lo ha sido. No se trata tanto de producir «historia» como de producir «sentido».

Animado por esta visión, el grupo de investigación EARTDI ha elaborado material educativo o de mediación a través de la propia experiencia en los museos.

El Museo Arqueológico Nacional, gracias a la incansable colaboración de Margarita Moreno y Carmen Marcos, conservadoras de la institución con un hondo compromiso social y feminista, ha sido uno de los campos de experimentación y de colaboración universidad-museo.

Museos en femenino

En 2009, hace ya quince años, comenzamos a colaborar con el Museo Arqueológico Nacional, cuando aún no estaba renovado el espacio. Desde esa fecha hemos aprendido juntas modos de deconstruir, cuestionar constructivamente y ampliar la mirada incluyendo una visión feminista. Recuerdo conversaciones en las que planteábamos el cambio de la interpretación de las esfinges que flanquean la antigua entrada del museo, de su carácter negativo de destrucción a uno positivo relacionado con la sabiduría y sus poderes adivinatorios.

Por aquellos años planteamos los primeros itinerarios con punto de vista feminista no solo de España, sino de Europa. Iniciamos los itinerarios primero con los tesoros, una exposición que el MAN ofrecía mientras reorganizaba la colección y finalizaba el espacio renovado, y posteriormente, a partir de 2014, con los dos itinerarios que siguen vigentes: las mujeres en Grecia y las mujeres en Roma. Estos itinerarios animaron a otros museos arqueológicos a descentrar la mirada androcéntrica, como señalábamos anteriormente, y poner el foco en la experiencia, sabiduría y legado de las mujeres, reconociéndolas como hacedoras de civilización y cultura [19] . Antonia Fernández Valencia y yo misma explicitamos la metodología y proceso de este magno proyecto —que incluyó también el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo del Traje y el Museo de Cerámica González Martí— en el artículo «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación» (Marián López Fdez. Cao y Antonia Fernández Valencia, 2019). En él nos preguntábamos:

La mayor parte de los Museos disponen de gabinetes didácticos: ¿qué centros de interés son dominantes? ¿Qué autorías se visibilizan? ¿Qué funciones y protagonismos sociales priorizan los

itinerarios? ¿Qué narrativas orientan? ¿Qué representatividad tienen la creación femenina, el protagonismo social de las mujeres y las relaciones de género en sus proyectos educativos para el alumnado y la formación de profesorado? (pág. 115).

Y nos volvíamos a preguntar:

Los objetos son algo más que una producción artesanal o industrial. De la mayoría no sabemos quién los diseñó o realizó: ¿ponemos género a esas tareas? Los objetos tienen una función: ¿los encontramos asociados a hombres o mujeres? ¿Qué reparto de tareas y funciones de género nos sugieren? ¿Qué saberes y trabajos femeninos nos permiten pensar? ¿Pueden asociarse a discursos sobre la feminidad o la masculinidad? ¿Nos permiten detectar reconocimiento social a mujeres con nombre propio? [...]. ¿Qué nos dicen de las posibilidades de ser social de las mujeres? Preguntas sencillas que pueden romper imágenes y estereotipos de género (pág. 116).

El proyecto planteaba los siguientes objetivos:

— Poner en valor la creación femenina y reivindicar su presencia en los proyectos expositivos —permanentes y temporales.

— Visibilizar y revalorizar el protagonismo social de las mujeres a través de la creación artístico-artesanal: análisis de las representaciones por presencia, ausencia y relación.

— Analizar los discursos sobre las mujeres y las funciones sociales a las que se las asocia.

— Fijar la mirada en las relaciones de género para detectar simetrías y asimetrías que puedan conducirnos a discursos y realidades sociales en diferentes tiempos y espacios.

— Visibilizar a mujeres con nombre propio y construir genealogías en diferentes campos de actividad.

— Enriquecer la mirada y las posibilidades de apreciar el arte desde perspectivas no androcéntricas.

— Apoyar modelos de enseñanza con perspectivas igualitarias.

Los resultados de aquel proyecto sobre el análisis de la presencia de las mujeres en los principales museos de Madrid fueron desoladores, tanto por la representación como por el reconocimiento. Las acciones de las mujeres y sus realizaciones no estaban representadas en los museos, y si lo estaban, aparecían minimizadas o poco reconocidas como huellas de civilización. El hombre sigue apareciendo como la medida y artífice de todas las cosas, y las mujeres, como seres en relación. Sin embargo, los ocho itinerarios planteados como alternativa al discurso autorizado han servido para descentrar la mirada hegemónica no solo de las y los visitantes, sino de los mismos museos, que han visto la necesidad de replantearse un discurso heredado que legitima la exclusión.

Las mujeres cambian los museos: de la memoria de los objetos a la memoria de las mujeres

En los últimos años, y gracias a este trabajo pionero citado en el anterior epígrafe, que ha encendido la primera luz en la presencia de las mujeres en los museos, hemos elaborado dos proyectos más: el proyecto «Las mujeres cambian los museos», donde se invitó a museos españoles, brasileños y argentinos a compartir aquellas experiencias de descentramiento feminista y a tomar un papel activo en ese nuevo discurso. Un nuevo discurso compartido y elaborado por personas pertenecientes al museo pero también visitantes, asociaciones civiles y personas vinculadas a la universidad. Todas las iniciativas se recogieron en una plataforma que puede ser consultada a modo de archivo de buenas prácticas. Además, se inició una labor creativa que ponía en valor las experiencias de las mujeres con el patrimonio a través de la generación de videocartas. Estas se realizaron tanto en Brasil como en España y posteriormente dieron lugar a una producción específica en el marco del festival EllasCrean, financiado por el Ministerio de Cultura, y que también recoge este libro. En estas videocartas, se invitaba a la reflexión sobre un artefacto del museo que vinculase el legado femenino. En el caso del Museo Arqueológico Nacional, dio lugar a una videocarta dirigida al Museo AfroBrasileiro de São Paulo, a partir de las manillas de esclavitud, en la que se reflexionaba sobre el legado colonial y esclavista pero también sobre las luchas abolicionistas que coincidieron en tiempo y compromiso con la lucha sufragista de las mujeres, poniendo a Concepción Arenal como ejemplo del impulso de ambas luchas [20] . Estas videocartas han sido implementadas como material educativo en la formación del profesorado, ampliando el enfoque feminista y proponiendo la creación compartida de otras sobre los objetos patrimoniales [21] .

El proyecto de videocartas ha tenido 3.856 visualizaciones en total y fue seleccionado por la Muestra Internacional de Videonarración A/r/tográfica 2023 de la Universidad de Granada. La repercusión

en el ámbito educativo ha sido notable.

Podemos señalar su potencial didáctico en la formación de maestras y maestros a través de la experiencia de la profesora Laura Lucas con el alumnado de 3. er curso del grado de Educación Infantil de la Universidad Complutense de Madrid (año 2022-2023). Como señala en la comunicación presentada al congreso XARXES-INNOVAESTIC / REDES-INNOVAESTIC:

Las videocartas recuperan esa capacidad de crear un vínculo entre la persona remitente y la destinataria. Y lo hacen a través del patrimonio cultural que albergan los museos, a través de objetos que, por su pertenencia histórica y su valor simbólico, tienen la capacidad de unir pasado, presente y futuro, vinculando en este caso los saberes, voces y experiencias de mujeres diversas. Podemos recuperar, así, aquellos hilos que quedaron entretejidos y que fueron invisibilizados por la mirada androcentrista, una óptica que desde hace tiempo se busca superar en la educación no formal y que es necesario que se incorpore también en la educación formal [22] .

POWER, un proyecto sobre género, poder y empoderamiento

POWER fue un proyecto Erasmus + que reflexionó durante tres años sobre la interrelación entre el poder, los roles de género y la capacidad de agencia y empoderamiento a través del arte, en relación tanto con procesos artísticos como en los espacios museográficos como fuente de reflexión, cambio y renovación. POWER ha generado muchos materiales educativos para jóvenes, en cinco idiomas diferentes [6] [23] .

[6] Portada de uno de los materiales POWER. Imagen de Ana Cebrián.

En una de las propuestas, se invitó a un grupo de chicas y chicos a reflexionar sobre el concepto de presentismo y cómo este podía ser implementado en un museo a través de la selección de cinco de sus objetos del museo proponiendo la reinserción de las mujeres en la historia del arte universal a través de esas cinco piezas.

Las actividades que se proponen se basan en cuatro ejes comunes que dejan atrás ese presentismo histórico heredado: en primer lugar, seguir reclamando una permanente «reinvención del museo», y de los lugares patrimoniales, desarrollando nuevas narrativas basadas en el contacto directo con las obras; en segundo lugar, revisar el discurso expositivo, partiendo de preguntas como: ¿qué se sabe de las mujeres (como grupo plural y diverso)?; en tercer lugar, preguntarnos por qué se exponen unas obras y otras no, y en último lugar, la necesidad de releer la historia, evitando los dilemas y puntos ciegos del discurso distópico actual.

Tras la visita al museo por parte de los y las jóvenes, ellos y ellas seleccionaron las piezas, su discusión y reflexión, y se propusieron algunas actividades relacionadas con la construcción de la violencia o la subalternidad [24] . Tras ello se sugirió la elaboración de pódcast donde el grupo pudiera animar a través de esta herramienta la deconstrucción y propuesta de alternativas renovadoras de la mirada, más frescas e igualitarias [7] [25] .

ITINERARIO

Errores del Presentismo

Cinco piezas del Museo Arqueológico Nacional elegidas por jóvenes, nos muestran cómo la interpretación puede estar sesgada por prejuicios patriarcales y cómo podemos y debemos revisar los patrones que se han aplicado en su interpretación. Por ello, las actividades que proponemos intentan cuestionar este presentismo histórico heredado.

1 Bifaz

Primeros trazos, primeros errores: atribuir a un solo género la acción realizada por ambos. Atribuciones erróneas a la creación y uso de instrumentos exclusivamente por parte de los hombres.

2 Hidria, vendedora

Segundo error: ¿La mujer como símbolo universal homogéneo o las mujeres como plurales y diversas?

3 Amazonas

Tercer error: ¿Mujeres fuertes e independientes: mito o realidad? Convertir en mito lo que no encaja en el canon androcéntrico.

4 Dama de Baza

Cuarto error: suponer la existencia y preeminencia del hombre en los descubrimientos arqueológicos.

5 Landa Marqueses de las Navas

Quinto error: presuponer el binomio violencia-masculinidad. Descubrir a los hombres en la historia alineados con la igualdad y el cuidado.

REFERENCIAS

Agradecemos al Museo Arqueológico Nacional y sus profesionales el acompañamiento en el proceso

POWER

[7] Errores del presentismo. Itinerario del Museo Arqueológico Nacional.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, asistimos a un quiebre del así llamado «discurso autorizado del patrimonio» por el cual este, más allá de una catalogación de objetos sobre el pasado, es una construcción discursiva. Como tal puede ser analizada, contestada y puesta en cuestión, y en ella el reconocimiento de los colectivos invisibilizados emerge como una necesidad democrática. Y en esa construcción, las y los visitantes, los distintos agentes culturales y sociales, tienen derecho a contribuir a un discurso siempre en constante evolución, discusión y cambio. Convertir los museos en foros de debate sobre lo que el pasado nos aporta implica considerar los objetos patrimoniales como textos abiertos en constante reflexión, fruto de la experiencia humana —y no humana. Implica considerar el pasado no como un lugar de nostalgia o un espejo narcisista, como hemos señalado en este texto, sino como una ocasión para reformular los conflictos con una mirada inclusiva, que no elude la complejidad de la vida y sus avatares. Una ocasión para abrir puntos de vista epistémicos que habían sido cegados y, dentro de ellos considerar a las personas y colectivos que conforman o han conformado su existencia y a los que habíamos privado de voz y reconocimiento. Implica escucharlos. E implica reconocer en nosotras y nosotros mismos la mirada sesgada por la educación recibida, promoviendo la autocrítica y la escucha a las nuevas disciplinas que, desde diferentes lugares, nos hacen repensarnos y repensar nuestro pasado. El pasado, ese país extraño.

■

16 Este texto parte de una invitación del Museo Arqueológico Nacional para repasar la mediación de género que se puede realizar con el patrimonio.

17 El efecto Kuleshov es un efecto de montaje cinematográfico utilizado por el cineasta ruso Lev Kuleshov en las décadas de

1910 y 1920. Se trata de un fenómeno mental y emocional por el que los espectadores obtienen más significado de la interacción de dos planos secuenciales que de un único plano aislado donde lo importante no es el contenido de las imágenes de una película, sino su combinación. En uno de sus experimentos, Kuleshov pone en relación diversos planos —imágenes de comida, objetos variados, acciones, etc.— con una misma imagen —un rostro. Inmediatamente el espectador o espectadora proyecta sobre la imagen del rostro emociones que lo vinculan con la imagen yuxtapuesta, de tal modo que la emoción y la interpretación del rostro cambian dependiendo del plano con el que se relaciona.

18https://www.anabad.org/wp-content/uploads/2020/11/MAV_Auto

diagn%C3%B3stico11-2.pdf.

19 Consúltense https://www.museosenfemenino.es/, https://www.museos

senfemenino.es/museo_arqueologico_nacional, https://www.museosenfeme

nino.es/museo_arqueologico_nacional/construccion-genero-grecia-clasica y https://www.museosenfemenino.es/museo_arqueologico_nacional/mujeres-sociedad-imperial-romana.

20https://youtu.be/jqmn-lliFTg?si=puC5LmjAKSIL0EE8. Véanse las videocartas al completo en: https://www.cultura.gob.es/cultura/museos/destacados/videocartas.html.

21 Véanse resultados en M. López Fdez. Cao, «Los museos como

espacios de reconocimiento», en Pablo de Castro Martín, Úrsula Luna y Marta Martínez Rodríguez (coords.), Tendencias y acciones en educación patrimonial, Dykinson, 2024, el libro electrónico puede descargarse en: https://www.dykinson.com/autores/castro-martin-pablo-de/54293/.

22 Comunicación «Las mujeres cambian los museos: un proyecto innovador para coeducar», presentada por Laura Lucas, Marián López Fdez. Cao y Rocío Déez Ros al Congreso XARXES-INNOVAESTIC / REDES-INNOVAESTIC 2023.

23 Para ver el proyecto en su totalidad, consúltese https://www.explore

power.eu/.

24 Véanse propuesta y resultados en https://www.explorepower.eu/wp-content/uploads/2022/12/Power-IO2-Reflexion-sobre-la-desigualdad-de-genero-en-el-museo-Itinerarios-y-actividades-ES.pdf.

25 Véanse: «Mitos de la Prehistoria: de la primera llave Allen a Bumble»: https://www.explorepower.eu/podcast/1-podcast-ucm/.

«Secretos del Arqueológico: Amazonas, mito o realidad»: https://www.explorepower.eu/podcast/2-podcast-ucm/.

«Plurales y diversas»: https://www.explorepower.eu/podcast/3-podcast-ucm/.

«Not all men: Masculinidades diferentes. Respeto mutuo y admiración»: https://www.explorepower.eu/podcast/4-podcast-ucm/.

«Mujeres indignadas con la Historia. Conversaciones entre Livia, Dama de Baza y Subh»: https://www.explorepower.eu/podcast/5-podcast-ucm/.

10

El mito de la creatividad expropiada

Volvamos a la historia de las dos grandes aproximaciones que estudiamos en esta obra, en este vaivén entre lo dado —la visión y creación entendida como dominio binario y posesión— y lo posible —la creación y mirada entendida como vínculo, respeto y atención a lo otro. Tras proponer en capítulos anteriores una concepción de la creación unida a la atención, a la mirada cuidadosa y al vínculo, es importante preguntarnos: ¿qué hemos estudiado sobre la creación?, ¿cómo la hemos conceptualizado?, ¿qué es ser una persona creativa? La creación ha sido definida, con mayor o menor sutilidad, como hemos mencionado en capítulos anteriores, siguiendo los parámetros de separación y dominio sobre la materia. Tomando el Diccionario de filosofía de Ferrater Mora, podemos señalar diversas acepciones de creación: como «producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle necesariamente en tal realidad»; como «producción natural de algo a partir de algo preexistente, pero sin que el efecto esté incluido en la causa, o sin que haya estricta necesidad de tal efecto»; como «producción divina de algo a partir de una realidad preexistente, resultando un orden o un cosmos de un anterior caos», o como «producción divina de algo a partir de la nada o creatio ex nihilo» (Ferrater Mora, 1994: 715).

La creación ha estado unida a la acepción primera, pero, no lo olvidemos, también a la tercera y cuarta. Todas ellas nos hablan de un elemento de «novedad»: en la producción ha de encontrarse algo que no se hallaba en la realidad preexistente, o bien se descubren nuevos efectos para esa realidad anterior. En todos ellos subyace la voluntad sobre esa realidad anterior.

Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, la creación simboliza el fin del caos por la entrada en el universo de una cierta forma, de un orden, de una jerarquía. De nuevo la forma aristotélica se convierte en conformadora frente al caos. Señalaba Pascal que «el orden basta

para caracterizar la invención». La invención así es la percepción de un orden nuevo, de nuevas relaciones entre términos diferentes; la creación, la colocación de este orden por una energía.

Sea invención o sea creación, aspectos como orden y jerarquía se incluyen en ese dar forma. Continúan Chevalier y Gheerbrant:

Según las diferentes cosmogonías, la obra del creador precede al caos o le sucede. Este no es más que una primera fase: una masa elemental e indiferenciada que el espíritu penetra luego dándole forma. La creación en sentido estricto, llamada a nihilo, es el acto que da existencia a semejante caos. Al evolucionar este comienza el tiempo, pero el acto creador es extratemporal (1995: 354).

De modo que la creación se convierte en acto de dar existencia. Se acerca, de hecho, al concepto de engendrar. De manera que pareciera que la creación masculina se ha empeñado en verse a sí misma como una engendradora simbólica, privando de capacidad creadora a lo femenino (como también hemos visto en capítulos anteriores) y subvirtiendo el hecho biológico por el cual los seres humanos nacen del vientre materno: Atenea, símbolo de la sabiduría, nace solo de la cabeza de Zeus, verdadero engendrador. Y el hombre nace del barro divino, y la mujer, de la costilla del primer hombre. Se observa, pues, un insistente empeño histórico en dotar al ser humano masculino de capacidades de engendrar más importantes y trascendentes que la temida, parece, capacidad de engendrar de las mujeres. En todas las interpretaciones es llamativo comprobar la ausencia de mediación femenina y el hecho de que se crea a partir de la materia informe, del barro, de la nada amorfa. La idea, pues, se piensa como masculina.

La creatividad y sus manuales

Consecuentes con la idea de la creación, las teorías sobre la creatividad buscan el modo de profundizar en las capacidades idóneas para estar en disposición de crear, hacer nacer lo nuevo y transformar el mundo.

Como los fundamentos de la creación son androcéntricos, los manuales sobre la creatividad también lo son. No se pone jamás en entredicho ni a nadie le sorprende que entre las personas con capacidad creativa mencionadas en los ingentes manuales de creatividad nunca o muy raramente aparezcan mujeres. Es un territorio masculino, donde el análisis desgranado de los componentes de la personalidad del creador no hacen sino, al fin y a la postre, refrendar las mitologías del genio demiurgo —daimon— de los siglos precedentes pero dándoles ahora carta y base científica/psicológica en la que se excluyen, por «selección natural», las clases desfavorecidas, las mujeres y las procedencias no occidentales, como tan sabiamente señalaba Linda Nochlin en su artículo «Why there have not been great women artists?», de 1972.

José Antonio Marina, el teórico español más conocido por sus tratados sobre creatividad, hace, por ejemplo, en su obra Teoría de la inteligencia creadora, un análisis de la creatividad y de la inteligencia creadora deconstruyendo mitos y poniendo en relación los tipos de inteligencia convencional y el proceso creador. Cita a gran cantidad de personas que suponen un referente tanto en los estudios de la inteligencia como en la creación, y cita asimismo a muchos creadores. Y digo creadores en masculino porque de las aproximadamente 380 personas que cita, solo cuatro son mujeres, y una de ellas, Simone de Beauvoir, aparece citada únicamente en referencia a su pareja, Sartre (y no por ser Premio Goncourt o por sus más de veinte obras de filosofía y literatura).

Arte, mente y cerebro y Mentes creativas, de Howard Gardner

Sorprende en las obras Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad y Arte, mente y cerebro la ausencia de la variable de género. Pareciera que el hecho de vivir en un cuerpo de hombre o de mujer, y su clara y distinta socialización y educación en la historia, no influyera en la capacidad creativa. Sorprende que el creador de las inteligencias múltiples no encuentre en el ser humano con diferente género —y educación y socialización, insistimos— un elemento al menos de reflexión. Es llamativo que ante afirmaciones desprendidas de estudios según los cuales las personas «creativas» manifestaban rasgos de «independencia, confianza en sí mismos, ausencia de convencionalismos, viveza, acceso fácil a procesos inconscientes, ambición y entrega al trabajo» (Gardner, 1997: 42), no aparezcan reflexiones que hagan suponer que el extracto social, la procedencia de los grupos «no hegemónicos» o el hecho de nacer en cuerpo de mujer influyan en las citadas independencia, confianza en sí mismos, ausencia de convencionalismos, etc.

A su vez, Gardner no pone en tela de juicio lo que se ha denominado «creación». Da por hecho que los juicios sobre las buenas o malas creaciones son adecuados, que los creadores son aquellos que, aun teniendo en cuenta gran cantidad de aspectos como la educación, el entorno y el ámbito, han logrado la fama, y el objetivo es buscar qué factores influyen en que una persona logre ser reconocida como creadora.

Son interesantes el recorrido y la reflexión que realiza sobre las diversas aproximaciones a la creatividad, pero da la sensación de que tiene en su mente siempre a un más que probable potencial creador masculino. Dentro de la aproximación historiométrica, por ejemplo, valora la aportada por Simonton, en la que se examinan «extensas colecciones de datos para determinar la década de la vida en que los individuos creativos son más productivos» y en la que se cita, por ejemplo, que «la máxima creatividad tiene lugar entre los

treinta y cinco y treinta y nueve años» (Gardner, 2002: 45). Por cuanto la mayoría de las mujeres suelen tener hijos, parece que la variable tiempo de cuidado, tiempo de procreación, no ha sido parte de la «extensa colección de datos» determinantes en la vida de un individuo creador de sexo femenino. Asimismo, y dentro de la aproximación conductista, por la cual los individuos se dedican a actividades creativas «por las recompensas materiales que les proporcionan», tampoco parece contemplarse esta variable género en relación con lo social, que, dependiendo de las épocas, ha tendido a criticar y estigmatizar a las mujeres creadoras ligándolas en muchos casos a la «desfeminización» o a la vida poco «honesta» exigida por las costumbres.

En su obra Mentes creativas, Gardner señala a una sola mujer, Marta Graham, como ejemplo de «mente creativa», aunque casualmente se refiere a su cuerpo y a la importancia de la emoción de su danza. Frente a otras descripciones masculinas que señalan las «dotes universales de Freud», «Freud como líder», «la mente centrada en lo objetivo de Einstein», «la transformación en figura mundial» (de Einstein), «Sabiduría intuitiva y reflexiva» (de Einstein), «Picasso como prodigio», «un prodigio anciano» (en referencia a Picasso), «maestría final» (en referencia a Stravinski), en Martha Graham se centra o bien en el ámbito que la rodea («El campo de la danza a finales de siglo», «La América de Martha Graham a finales de siglo», «La nueva danza», «El ámbito promueve la danza moderna»), o bien en lo relacional («intentos de colaboración») o, como mucho, en «los logros de Graham» o «una vida para la danza», aspectos ligados más a parámetros cercanos a lo categorizado como femenino: dependencia, relación, contextualización, emoción o cuerpo.

Es una lástima que determinados aspectos que tan sabiamente Gardner señala no hayan tenido en cuenta los intereses de la mitad de la población: dentro de sus temas emergentes, el apoyo en el momento de avance, si es clave en los hombres, es esencial en las mujeres porque, además de remontar los escollos de sus compañeros varones, han de superar los prejuicios de sus progenitores y educadores hacia la inexistente identidad de la mujer creadora. Valga para ello un ejemplo autobiográfico de la creadora Concha Méndez:

Al presentarnos al señor, este preguntó a mis hermanos: «Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?». No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaban nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me acerqué y le dije: «Yo voy a ser capitán de barco». «Las niñas no son nada», me contestó mirándome (Marina y Rodríguez de Castro, 2009: 82).

Si el pacto faustiano que Gardner señala como otro tema emergente implica renunciar a aspectos importantes de sus vidas privadas, para muchas mujeres —siendo la «vida privada» su fin desde el punto de vista de la sociedad y la educación de las distintas épocas — supone la renuncia que la «feminidad» señalaba para ellas; implica de hecho renunciar a todo aquello para lo que habían sido destinadas.

Creatividad, de Mihály Csíkszentmihályi

Csíkszentmihályi es de los pocos especialistas en creatividad que no solo incluye, aunque sea mínimamente, el aspecto de género en el análisis del desarrollo de la capacidad creativa, sino también a un grupo representativo de mujeres en su investigación. En su obra Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención, entrevista a veintiocho mujeres de un total de noventa y un creadores, un encomiable 30%. Ese giro supone, desde nuestro punto de vista, que por primera vez en los tratados se comienza a pensar en la persona creadora también como mujer. Porque, además, dentro de su elenco están representados no solo profesiones tradicionalmente asociadas a lo femenino, sino una amplia variedad: astrónomas, periodistas, antropólogas, productoras de televisión, escritoras, escultoras, economistas, químicas, matemáticas, sociólogas y pintoras, entre otras.

Es cierto que no hace un análisis exhaustivo de cómo influyen la educación segregada y los prejuicios machistas (interiorizados y externos) en el desarrollo creador, pero señala varios puntos que son importantes.

Por un lado, Csíkszentmihályi abre una vía muy interesante desde el punto de vista social, por la cual una persona creativa es «alguien cuyos pensamientos y actos cambian un campo o establecen un nuevo campo», pero, como continúa, «un campo no puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él». Personalidad, campo y ámbito son, pues, tres componentes que interactúan dentro del sistema creativo. Veamos.

La personalidad

Csíkszentmihályi señala por primera vez de un modo más complejo

qué es eso de la «feminidad» como rasgo creativo que otros autores habían paradójicamente señalado solo para los creadores varones. En su capítulo sobre la personalidad, señala que los individuos creativos escapan a los rígidos estereotipos de los papeles por razón de género, es decir, son seres que intentan escapar a sus respectivos destinos identitarios, y, entre ellos, el género es de vital importancia. Esta tendencia a la androginia no es necesariamente responsable de una homosexualidad masculina o femenina, sino que responde a una insumisión a aceptar per se los rasgos que se les tenían destinados: así, los hombres entrevistados, señala Csíkszentmihályi, mostraban «sensibilidad ante aspectos sutiles del entorno que otros hombres tienden a desechar» y las mujeres entrevistadas tendían a ser «fuertes (y) seguras de sí mismas» (Csíkszentmihályi, 1998: 94).

Los primeros años como constituyentes de la personalidad

Dentro de los primeros años, Csíkszentmihályi comenta que «cada niño se interesa en ejercitar aquella actividad que le proporciona una superioridad en la competencia por los recursos (de los cuales el más importante es la atención y admiración de los adultos significativos) [...] lo que importa no es necesariamente la cantidad absoluta de talento, sino la ventaja competitiva que uno tiene en un ambiente particular» (ibíd.: 189). En la cita biográfica de la escritora Concha Méndez unas páginas más arriba, el «señor» al que alude no debió de ser un adulto significativo, pero, en caso de haberlo sido, probablemente habría infligido a la niña la suficiente falta de estima hacia sí misma para solo atreverse a ser «nada», como él señalaba. Indica, por otro lado: «Está claro que ayuda nacer en una familia que valora la educación como vía de movilidad social» (ibíd.: 203). Si la familia y los adultos significativos no valoran la educación de las niñas, es evidente que la capacidad creativa tendrá un cada vez más estrecho camino por donde hacerse hueco. Señala Csíkszentmihályi, por otro lado, el concepto de «profesores influyentes», refiriéndose a aquellos que «prestaron atención» al niño o la niña y mostraron «atención extra». Cierto que no siempre fue así, como relata una de las mujeres entrevistadas:

Solía ir a casa y deshacer la labor de costura que tan mal había hecho durante el día, llorando [...] no había nada que más me gustara hacer que ecuaciones de álgebra por la noche. Quiero decir que era simplemente un placer [...]. Y a ellos les gustaba dar premios [...] en todas las cosas en las que yo era mediocre. Nunca se conseguía reconocimiento alguno por el latín y el álgebra (B. Milner, en Csíkszentmihályi, 1998: 206).

Shirley Mangini relata las dificultades que, por ser mujeres, se tenían en la Real Academia de Arte de San Fernando. Señala los textos de Victorina Durán y Remedios Varo, compañeras de Maruja Mallo:

Entre ellos estaba el profesor de Teoría y Estética del arte, Rafael Doménech, crítico del arte del ABC y fundador y director del Museo de Arte Decorativo. Doménech no era feminista, detestaba el elemento femenino en la Escuela y no creía que pudiera ser pintora ni escultora ninguna mujer (Mangini, 2012).

Varo describe a otro profesor:

Garnelo, profesor de estatua, solía suspender sistemáticamente a las mujeres en el primer curso [...] decía que lo hacía por su bien ya que de esta forma la que tenía verdadera vocación estaba llamada a perseverar, eliminando de un plumazo a aquellas que no pensaban dedicarse a la pintura (Mangini, 2012).

Francis Bartolozzi señala: «Éramos muy pocas a las que nuestros padres nos dejaban estudiar, y sobre todo una carrera como Bellas Artes. No estaba bien vista. Imagínese que había una compañera

que debía asistir con su acompañante femenina» (Mangini, 2012).

En definitiva, lo que fue determinante de los primeros años consistió en que, «en vez de quedar configurados por los acontecimientos, configuraron los acontecimientos para ajustarlos a sus propósitos». Csíkszentmihályi se pregunta de dónde viene esa determinación. La psicoanalista Nora Levinton, analizando los primeros años de Simone de Beauvoir, señala que,

a pesar de que puedan ser unos recuerdos considerablemente idealizados y encubridores, subyace a sus reflexiones la vivencia de alguien que se ha sentido inicialmente aceptada, valorada, fortalecida narcisísticamente diríamos desde la perspectiva psicoanalítica y que se incorpora a un mundo emocional donde en los primeros años no encontrará particulares ingredientes de conflictividad en cuanto al medio familiar: «Cada vez que me ocurría algo tenía la impresión de ser alguien». En casa el menor acontecimiento suscitaba vastos comentarios; escuchaban con gusto mis historias, repetían mis ocurrencias. Abuelos, tíos, tías, primos, una abundante familia me garantizaba mi importancia... mi cielo estaba estrellado por una constelación de ojos benévolos. Protegida, mimada, divertida con la incesante novedad de las cosas, yo era una niña muy alegre» (Beauvoir, 2004: 18, en Levinton Dolman, 2010: 81).

Quizá una buena seguridad primaria ontológica pueda ser la base de ese empeño de no ser configurados por los acontecimientos —la situación, diría Beauvoir—, sino, al menos, de construir nuestro proyecto sin ingenuidad.

Los cónyuges sostenedores

Un elemento importante de la vida de los y las creadoras es, y

debemos alabar a Csíkszentmihályi, lo que él llama «cónyuges sostenedores», con que no solo desmonta la «vida sexual pujante» que caracterizaba a los creadores (masculinos, porque la sexualidad femenina no se ha visto como fuerza motora en los casos de la creación sino que, simplemente, no se ha visto), sino que reconceptualiza el aspecto señalando la importancia en su lugar de una vida afectiva satisfactoria, también para los hombres. Y con respecto a las mujeres, señala que muchas de ellas «creían que sus maridos las habían liberado para que se concentraran en su trabajo» (Csíkszentmihályi, 1998: 222), aunque a nuestro autor se le cuele en ocasiones una visión paternalista en la que sitúa a los maridos como «mentores» o a las creadoras como trabajadoras por destino de doble jornada: «Mi marido era muy comprensivo acerca de esto. Decía: "Haz como gustes, cualquier cosa que yo pueda hacer para ayudar. Siempre y cuando los chicos estén atendidos, no tengo problemas al respecto, usa tu tiempo como quieras". Y eso era muy importante» (Bernice Neugarten, en Csíkszentmihályi, 1998: 223; la cursiva es nuestra). Por otro lado, también señala que para algunas mujeres alcanzar el éxito supone celos e incomprensión por parte de sus parejas, como el caso de la poeta Hilde Domin cuando, la primera vez que enseña sus poemas a su marido, este le dice: «¡Bueno, pero qué desastre tenemos aquí!». Solo, señala Csíkszentmihályi, después de que su marido muriera, comenzó ella plenamente a dedicarse a escribir, convirtiéndose en una de las poetas más leídas de Alemania. De tal modo que ese cónyuge sostenedor ideal es mucho más difícil de encontrar si ese individuo creador es una mujer. Podríamos aventurar incluso que, de existir un análisis de género en la construcción de la persona creadora, sería conveniente añadir «los cónyuges obstaculizadores» en el caso femenino. Mientras que muchos de los miembros de la generación del 27 tuvieron en sus parejas femeninas apoyos incondicionales en que reflejarse engrandecidos, sus compañeras, en muchos casos, se conformaron con no tener, como la artista Maruja Mallo, «cónyuges obstaculizadores» que minimizaran su obra.

El ámbito

Csíkszentmihályi dedica un capítulo inicial a la interacción del campo —o área de conocimiento o trabajo creador—, la personalidad y el ámbito. Y es de gran ayuda la introducción de variables que tienen que ver con la autoridad, los estratos sociales y el género, aunque no las señala explícitamente, para comprender el fenómeno de la actividad creadora en el ámbito de la creatividad.

Que un ámbito permita reconocer algo como novedoso, de calidad o digno de entrar en la historia es algo que hemos esbozado en el capítulo primero de este libro y que tiene que ver, entre otras cosas, con la constitución del patriarcado, en el caso de la sistemática exclusión de las mujeres en el arte, la literatura y la creación normativa, y con la minimización de las actividades realizadas por mujeres en la cultura en general al considerarlas «no normativas», marginales, menores o populares. Como señala nuestro experto en creatividad, «los diversos ámbitos actúan como filtros para ayudarnos a seleccionar, entre la avalancha de nuevas informaciones, aquellos memes, o unidades de información cultural, a los que merece la pena prestar atención». El ámbito selecciona, filtra, elimina o desprestigia aquellos memes «non gratos». Del mismo modo que Marcelino Sanz de Sautuola tuvo que sufrir la burla, el escarnio y la difamación de los expertos al ser tildado de impostor tras haber presentado su descubrimiento de las pinturas rupestres de Altamira ante la Sociedad Científica francesa de la época, muchas mujeres de un campo determinado fueron olvidadas, minimizadas o simplemente no elegidas como memes dignos de visibilización. En otras ocasiones toda una actividad —por estar realizada por otras procedencias, otros estratos sociales u otro género diferentes del normativo— es desplazada a los márgenes de la subcultura.

Ello, como Csíkszentmihályi señala, no impide que el campo siga enriqueciéndose, pero está claro que no es considerado relevante. En algunos casos, como el arte, el ámbito (los historiadores y críticos) prima sobre el campo (el arte y la creación artística), señalando qué es y no es arte relevante. Que es lo que está en los museos. De tal modo que, además de una personalidad creativa y una formación que implica los conocimientos necesarios para traducir esa energía creativa en algo más, hay que conocer las reglas del ámbito, del establishment. Para las mujeres supone un

triple hándicap: por un lado, asegurarse una infancia que ayude a forjar una buena seguridad y autoestima; por otro lado, afianzar una buena formación, formación que a veces ha sido poco apoyada por el sistema educativo y el profesorado, poco proclives a ayudar a las mujeres, y, en tercer lugar, saber, como decía Lévi-Strauss, «las leyes de la tribu», por las que, amén de conocer los criterios de valoración y éxito, conozcamos el currículum oculto de ese ámbito que sitúa a las mujeres en un porcentaje de éxito poco superior al 20%.

Siguiendo con el ejemplo de Maruja Mallo, encontramos en la biografía de Mangini anécdotas esclarecedoras. Cuando, en una entrevista, un periodista insiste en preguntarle por su vida personal y no por sus obras —aspecto que predomina en las biografías y críticas de mujeres frente a los aspectos formales de las obras de los varones—, Mallo exclama:

¿Y no le da a usted vergüenza fastidiarme así, preguntándome sandeces? ¿A mí? ¡A mí que vengo escapando de la muerte! ¡A mí esas preguntillas! Cuando mis ojos todavía están viendo niños mutilados, hombres asesinados, mujeres que corren llorando. Nada recuerdo, nada puede recordarse [...] sino que mi patria se ahoga, se ahoga en su propia sangre.

Mallo recibirá algunas críticas alusivas a su aspecto físico y otras empeñadas en minimizar su obra. Es decir, una crítica que se empeña en apartarla del ámbito del arte, de los memes significativos. Mallo se defenderá:

Tenemos los artistas derecho a pensar que no es posible trabajar honrada, leal y esforzadamente para que una crítica desatenta y ligera, en lugar de marcarnos con fuego si es preciso nuestros defectos, pase la vista por nuestra obra con una indiferencia y un desdén totalmente injustificados (en Mangini, 2012: 201).

Querer presentarse —siendo una buena ensayista, con buenos apoyos en la formación, familia y cónyuge sostenedor— al Premio Nacional de Ensayo, por ejemplo, supone saber de entrada que, en sus cuarenta y ocho ediciones, solo se entregó cinco veces a una mujer. Además de cruzarlo con otras variables, algunas insólitas, supone saber que, como mucho, disponemos de poco más de un 10% de posibilidades de éxito. Eso es tener buena autoestima. Y saber de las leyes de la tribu.

Ampliar la creatividad a la interacción entre el campo, el ámbito y la persona ofrece, cuando menos, una arena de trabajo más compleja que explica, entre otras cosas, que el trabajo de la igualdad y la democracia en la cultura ha de hacerse en estos tres niveles.

11

Sonia Terk-Delaunay o cómo morir dos veces

26

Una gran parte de mis investigaciones ha consistido en conocer la vida de las creadoras, más allá de lo que historiadores y críticos han dicho de ellas. Verlas, reescribiendo, como señala Caroline Heilbrun, una vida desde un punto de vista sistémico, desde su situación más o menos limitante o posibilitadora hasta sus opciones vitales y sus elecciones. Es fascinante entrar en una vida ajena y tratar de comprender con ella las reacciones, reflexiones y decisiones. Algo que se ha hecho de modo escaso aún con las mujeres en la historia y probablemente también con personas que no han destacado por matar o morir. He tratado de hacer un acercamiento que, lejos de elevarlas al rango de genios, nos permita comprender por qué y para qué han creado y qué podemos aprender de esas creaciones y esas vidas.

Encontré la autobiografía de Sonia Delaunay en la biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía y pasé largas tardes fascinada por sus reflexiones. En aquel entonces, la información sobre ella era tan escasa como inexacta y su lectura, junto con la de textos de su compañero, me amplió una visión sobre ambos muy diferente a la que acostumbraban a ofrecer los libros de arte, donde Robert Delaunay se erigía en creador de un movimiento, y su esposa Sonia Terk-Delaunay, como acompañante, decoradora y discípula.

La obra y la vida de Käthe Kollwitz, por otro lado, siempre me ha cautivado. Por la profundidad y verdad de sus obras, por sus escritos, que tuve la oportunidad de leer cuando vivía en Alemania, donde pude, además, visitar su pequeño e importante museo en el corazón de Berlín. Me sorprendió, como siempre que nos encontramos con una gran artista, que en España no se tuviese conocimiento de ella y, más allá de ello, la mirada tan

profundamente humana y pacifista, tan ética y consecuente que emanaba su obra. Fue un encuentro que reforzaría mi modo de relacionarme con la creación y con el arte, en la figura de una outsider del núcleo de vanguardia masculino y misógino y, quizá por ello, más auténtico en su relación con el sufrimiento de los hombres y las mujeres más desfavorecidas. Fue, de hecho, mi primer libro, publicado en 1997. Es, ya, una compañera de viaje, además de un modelo de vida.

El propósito de este capítulo es añadir a la investigación feminista en historia del arte algunos elementos que consideramos clave para ayudar a comprender cómo operan los mecanismos por los cuales las artistas, famosas en su tiempo, son eliminadas de forma sistemática del elenco de personalidades nada más desaparecer físicamente. Abordaremos cuestiones relativas a los hechos y repercusiones en el momento de su existencia —en este caso, en la primera mitad del siglo xx— analizando comparativamente a dos artistas, Sonia Terk-Delaunay y Robert Delaunay. A través de ellos, veremos los diferentes avatares con los que dos personas, simplemente por nacer en un cuerpo sexuado, afrontan el sistema artístico y cómo el género impone una «situación» específica al hecho de ser hombre o mujer artista, poniendo en cuestión las teorías sobre el desarrollo creador que eluden de manera sistemática la variable sexo/género. Para ello analizaremos la configuración de dos personalidades que convivieron en el tiempo, conformadas por una cultura y un contexto determinados, a través de los diarios y conversaciones del entorno de Sonia y Robert Delaunay. Por otro lado, analizaremos a través de la inserción genealógica y el paradigma del reconocimiento de Nancy Fraser (1996a), que hemos abordado de modo teórico en líneas anteriores, la construcción histórica que fuerza y selecciona los hechos y las vidas de las personas con el objeto de adecuarlas a un formato preestablecido: la historia del arte occidental y sus cánones androcéntricos.

Para abordar estos tres aspectos interrelacionados (eventos, desarrollo creador, inserción genealógica) hemos partido de las metodologías feministas, ya examinadas en este libro, basadas en la teoría del punto de vista feminista y las experiencias de las mujeres (Hartsock, 2003; Harding y Hintikka, 2004), como perspectiva

privilegiada para analizar el grado de inserción y legitimidad de la obra de las artistas en el canon de la historia del arte occidental. Hemos estudiado las aportaciones de estos dos artistas al arte y el diseño contemporáneos desde la perspectiva de las teorías sobre creatividad que algunos autores como Howard Gardner (1982, 2011), José Antonio Marina (1998) o Mihály Csíkszentmihályi (1996) han planteado. Utilizaremos asimismo el paradigma del reconocimiento, trabajado por Nancy Fraser ya mencionado, y, finalmente, hemos acudido a los paradigmas modernos y heteropatriarcales que sirven a veces de altavoz y otras de borrado de las acciones humanas, de la mano de filósofa feminista española Celia Amorós y su estudio sobre la construcción genealógica (2014), que abordamos con más prolijidad en el apartado siguiente.

La teoría del punto de vista feminista

La teoría del punto de vista, que proviene del marxismo, establece que, en todo período histórico, la visión del mundo que domina refleja los intereses y valores del grupo dominante. A partir de esta idea se derivaría que las mujeres, como grupo excluido de los circuitos de poder, poseen una posición especial —un privilegio epistémico— que les proporciona un punto de vista excepcional, una visión del mundo menos distorsionada que la impuesta por los varones blancos propietarios y de clase media, usuales ostentadores del poder (Hartsock, 2003; Harding y Hintikka, 2004).

El concepto «experiencia de las mujeres» presenta un potencial importante, no solo en su afán por descubrir, situar y localizar las experiencias comunes, dejarlas hablar en su individualidad e incorporar la experiencia vivida en forma de narración, sino porque convoca la posibilidad de narrar/se de nuevo. Por un lado, responde a un ejercicio crítico que rechaza la univocidad del conocimiento, la ciencia y el arte —la óptica única— y, por otro, permite la creación de otras lentes de análisis de la realidad y supone la elaboración de otras narrativas, otras ficciones como construcciones intencionales.

La experiencia de las mujeres se convierte así en un aparato de producción de nuevas significaciones mediante una mirada diferente y múltiple, pero en relación. Se conforma como una experiencia siempre situada, con ejes espaciotemporales, centrada en el ejercicio de la difracción y siempre en red. En este sentido, los diarios de Sonia Delaunay proporcionan un punto de vista singular y privilegiado para deconstruir las narraciones posteriores sobre ella y su obra, insertas en el paradigma patriarcal dominante.

Es pertinente retomar y apelar aquí al concepto de «situación» mostrado por Sartre (1949) y matizado por Simone de Beauvoir (1948), definido como aquel que delimita el alcance de la libertad. Beauvoir, en su afán de encuadrar las limitaciones de las vidas de las mujeres, establece una jerarquía de situaciones:

Hay situaciones privilegiadas en las que la libertad se cumple en grado máximo y otras en las que las posibilidades de realización de la libertad son mínimas: son las situaciones de esclavitud, como el caso de las mujeres en el harén o de los esclavos negros en América, ejemplos vivos de mínimo grado de libertad (López Pardina, 1998: 25).

A este respecto, algunas especialistas (López Pardina, 1998; Amorós, 2005) concluyen que su teoría habría influido posteriormente a Jean-Paul Sartre, en el sentido de reconocer la fuerza de las determinaciones sociales sobre la libertad individual. Se podría sustituir aquí libertad por creación y así estaríamos en condiciones de añadir la variable de situación beauvoriana al recorrido de los artistas que vamos a abordar en este artículo, como limitadora o potenciadora de la libertad y producción creadoras.

Por último, el paradigma del reconocimiento, explicitado por Nancy Fraser, y que ya hemos abordado en este libro, supone un elemento de análisis más allá de las relaciones de producción. En términos artísticos, es la menor consideración de las artistas-como-mujeres la que causa la erosión en el estatus de estas mientras viven y, sobre todo, como veremos, tras su muerte, no solo en el valor económico y el reconocimiento de autoría de sus obras, sino en el aprecio y la valoración de estas en textos, exposiciones, retrospectivas, manuales y diccionarios, que propicia que sus figuras vayan diluyéndose hasta desaparecer.

La creatividad, un paradigma excluyente

Podemos, siguiendo a Csíkszentmihályi, de quien hemos analizado la obra Creatividad en el capítulo anterior, aplicarlo también al caso concreto de los Delaunay y considerar ciertos aspectos de las vidas de los y las creadoras que facilitan o dificultan su recorrido creador: primero su determinación y elección de vida como creadores, los modelos recibidos y las influencias adquiridas —positiva o negativamente— en esta etapa; después, su desarrollo vital, sus relaciones afectivas de apoyo u obstáculo, su manejo de las dificultades, su trayectoria y decisiones vitales respecto al contexto, su capacidad productiva, y, por último, la consecución del éxito, si este se produce. La importancia del ámbito y el campo. A lo largo de este texto, proponemos ir atravesando esos conceptos clave del desarrollo de la creatividad y, sobre todo, de la consecución del éxito, tomando como estudio de caso a Sonia Terk-Delaunay en relación con su pareja Robert Delaunay.

Una vez conceptualizada la urdimbre de análisis, podemos sumergirnos en las vidas de los Terk-Delaunay.

Situación. Los primeros años como constituyentes de la personalidad

Robert Delaunay nace en París en 1885, hijo de George Delaunay y de la condesa Berthe Félicie de Rose en uno de los barrios más elegantes, el distrito 16.º, cerca del Bois de Boulogne. De su nacimiento dice Sonia Delaunay en sus memorias autobiográficas:

> Robert nació en París, de padres que eran «chic» en la época, en una calle elegante, la rue de Chaillot. Se bañó en los fastos de la alta burguesía parisina mezclada con la aristocracia. Precozmente, muestra un gusto opuesto a ese tipo de vida mundana. Su madre, que, incluso para ese medio, era excéntrica, le vestía a la inglesa y lo vestía como a una muñeca [...]. Él odiaba pasearse así y se tiraba al suelo (Delaunay, 1978: 8).

Por su madre, la condesa de Rose, Robert descendía de una línea que se remontaba a los cruzados. Por su padre, pertenecía también a la nobleza. George Delaunay era el heredero del marqués que había sido gobernador de la Bastilla en el momento de la Revolución. Su padre había sido, bajo Napoleón III, director de postas. Terk señala que, aunque su familia no tenía ya dinero, el padre disponía de cien trajes, cien sombreros... El medio en el que vivían se lo exigía. Era similar para su madre. Nueve años después de su nacimiento, los esposos Delaunay deciden separarse y, como ninguno de ellos parecía querer ocuparse seriamente de su hijo, lo ponen al cuidado de la hermana mayor de Mme. Delaunay, casada con un burgués muy acomodado económicamente, Charles Damour. Terk-Delaunay recuerda: «Cuando conocí a Robert, apenas se acordaba de su padre. Nunca lo volvimos a ver a pesar de que nunca había dejado Francia. Nadie sabe nada de su segunda vida [...]. Debía estar muy contento de haberse desembarazado de su

extravagante condesa» (ibíd.).

Así pues, aunque dejado a cargo de sus tíos, Robert nace en un medio acomodado, en el centro del arte, París, hijo de Berthe Delaunay, una madre acostumbrada a la vanguardia y excelente conocedora del ámbito artístico. A los cuatro años, sus padres lo llevan a la Exposición Universal de París, en 1889, para la que se construye la torre Eiffel, monumento que fascinará al pintor durante toda su vida. Se entusiasma por las técnicas científicas modernas, sobre todo por la velocidad y las nuevas energías. Visita la Exposición Universal de 1900 y, sobre todo, el pabellón de la electricidad. Esa visita forjará el espíritu de «pintura de la vida moderna».

Su primer contacto con la pintura se debió a su tío, Charles Damour, un pintor de la escuela tradicional. Sonia, por su parte —de apellido Stern primero—, nace también en 1885 en Hradyzk, Ucrania. De religión judía, a los tres años pasa a vivir con su tío materno y a los cinco es definitivamente adoptada por él y su esposa. Él es un abogado de San Petersburgo con mejores condiciones económicas que sus padres y le dará el apellido Terk. Pasa de una clase media baja ucraniana a una clase alta rusa. Sonia vivirá a partir de ese momento en un medio extremadamente cultivado. Disfruta de sus vacaciones en Finlandia, donde su tío tiene una casa, pero también en Suiza, Italia y Alemania. En ese entorno era usual hablar francés o alemán y Sonia descubrirá el lujo y las artes. Su tío tenía una colección de arte que llamará la atención de Sonia. No volverá a ver a su madre y verá a su padre una sola vez.

De sus recuerdos de infancia señala la dureza de carácter que se impone a sí misma, primer aspecto que podemos destacar, distintivo de la artista:

Nací el mismo año que Robert Delaunay, bajo el mismo sol, a unas tres mil millas [...]. Mi padre era obrero. En Hradyzk, Ucrania, trabajaba en una fábrica de clavos. Tengo de él la imagen de la intransigencia, del horror que sentía ante la codicia y la mezquindad. No soportaba que nadie se quejara. Era lo que le

molestaba de mi madre, que no dejaba de quejarse de su suerte. Es la razón profunda de mi aversión hacia ella. Desde los tres años, yo he reaccionado como mi padre. Toda mi vida yo he apretado los dientes sin quejarme y no me han gustado los quejicas (ibíd.: 12).

En esta parte de sus diarios podemos apreciar una narración que solo podemos encontrar en este tipo de textos confesionales, donde, más allá del discurso normativo, se plasma la vivencia de una mujer que cambia de ámbito familiar y se construye —y es consciente de ello— éticamente responsable:

He recibido, hace pocos años, una carta de una compatriota emigrada a los Estados Unidos [...]. Ella evocaba el recuerdo de mi padre: un hombre que [...] de principio a fin había guardado intactas las exigencias de su juventud; que se había mantenido puro y duro, ante los bajones y las fealdades [...]. Mi tío, el hermano de mi madre, me abrió al ámbito de la cultura. Mi padre me legó la honradez. A los tres años se dibujó en mi vida una línea de vida interior de la cual no me he apartado jamás. En casa de mi tío, me sentía como en casa. Yo detestaba a mi madre tanto como amaba a mi padre (ibíd.).

Sonia tiene, sin embargo, y a pesar de una dificultad de partida, una infancia feliz, al igual que Robert. Los dos nacen el mismo año y ambos son entregados a la custodia de sus tíos. Pero, en palabras del diario de Sonia Terk-Delaunay, son niños queridos, seguros de sí mismos, determinados, con curiosidad por la vida y por conocer más allá de su entorno.

Saltarse las normas establecidas

Robert se opondrá a la educación burguesa que recibirá por parte de su madre, que le viste «a la inglesa» y le pasea por los Campos Elíseos. Además, escribe Sonia: «En clase, Robert solo se despertaba para la clase de dibujo y de historia natural. Colegios, institutos, escuelas privadas lo expulsaban por pereza incurable. Su tío le sermonea. Él replica que nada ni nadie le impedirá dedicarse a pintar» (ibíd.: 14). En el castillo de La Rongère, en Saint-Éloy-de-Gy, lugar de vacaciones familiares, pasa largo tiempo en el jardín, dibujando flores, que son su pasión principal, junto con el sol. «Cuando conocí a Robert, hacía muchos estudios de plantas. Era un enamorado de las flores. Las cultivaba en su pequeño taller de la Quai aux Oiseaux. Con Uhde, yo vivía al otro lado del Sena, en la île Saint-Louis» (ibíd.), escribe Sonia. Con respecto a sí misma, menciona lo segura que se sentía, algo que la lleva a romper tabúes y normas sociales desde niña: «Mi tío tenía una residencia de verano en Finlandia. En el jardín de la casa había pinos. Yo tendía una toalla y me desnudaba. Tomaba el sol todas las mañanas, de 9 a 12. Buscaba el cuidado físico [...] yo introduje el naturismo en Rusia» (ibíd.). Ambos rechazan normas que tienen que ver con su condición de hombre y mujer, con ese mandato de género que pide del hombre dedicarse a una vida económicamente productiva y a asuntos más serios que la pintura de flores en un ambiente burgués y adinerado, y de la mujer, recato, sumisión. En otras personas, este rechazo podría haber sido reconducido, pero tanto Robert como Sonia viven en medios amorosos donde, por encima de las normas, están los afectos, y ellos por encima, como seres humanos.

En este punto Csíkszentmihályi señala a los «adultos significativos», y Howard Gardner, el «apoyo en los momentos de avance». Estos llegan, en el caso de Sonia, de la mano de su tío, que se ocupa a fondo de su educación, y de otra mujer, su profesora del liceo:

Hasta los catorce años, tres institutrices, una alemana, una inglesa y una francesa, se ocuparon de mí. Ello me permitió leer a Goethe, Shakespeare, Voltaire. A los quince años, en la entrega de premios de fin de año, me dieron una medalla de oro por mi trabajo —no fui la primera, sino la segunda. Recibí una obra que era la historia de la filosofía occidental. Spinoza se convirtió en mi maestro. Devoré el libro. Cuando llegué a Kant, mi hermano pequeño me quitó el libro y nunca me lo devolvió. Nunca le he perdonado [...]. A lo largo de esos años, leí muchísimo. Fue a los 23 cuando decidí no volver a abrir un libro (los poetas me han hecho romper ese voto) (ibíd.).

En este momento de su biografía aparece un referente femenino, ese «apoyo en los momentos de avance» que no solo es significativo para su propia constitución de una identidad segura de sí misma, sino una autoridad que la alienta y aconseja a su familia:

La profesora de diseño del liceo, una mujer que fue luego la encargada de fundar el museo de artes populares, aconsejó a mis padres adoptivos que me dejasen desarrollar mis dones y que me enviaran al extranjero. «Es necesario que viva a su medida, si no se ahogará en la antigua capital de todas las Rusias» (ibíd.: 16).

Es decir, sus próximos no solo confían en ella, sino que reconocen y aceptan una personalidad que se opone a las restricciones del lugar donde vive: «Fuera de la opulencia burguesa de San Petersburgo, comencé a respirar, a descubrir la alegría de vivir» (ibíd.). Más adelante veremos cómo el sexo de la persona que descubre la capacidad creativa de Sonia —su profesora— en el período escolar es transformado en masculino, siguiendo el canon por el cual el hombre guía a la mujer, y solo sus diarios apelan a este reconocimiento femenino.

En el caso de Robert, finalmente su decisión de dedicarse a la pintura es aceptada. La personalidad de ambos está ya formada cuando Sonia llega a París. Con diferente «situación», como vemos:

uno, en un medio relativamente fácil tanto para una persona de su extracción social como de su género y procedencia; otra, en un medio donde la misoginia y el antisemitismo reinan en Francia y entre algunos de los pintores impresionistas que, como Renoir, creen que las artistas son como «monstruos de cinco patas», y donde algunos de ellos se posicionan contra Dreyfus en uno de los casos más sonados y en los que Francia muestra la faz más antisemita. En ese ambiente misógino y antisemita, Sonia, mujer extranjera judía de buena familia, busca un lugar para ser en la supuesta libertad y bohemia del arte. Pero «el apoyo en los momentos clave» y su autoestima están ya forjados:

Llegué a París en 1905, con apenas veinte años. Me inscribí en la escuela La Palette. Cinco profesores neoclásicos nos enseñaban: Cottet, Aman Jean, Desvallières, Simon y Jacques-Émile Blanche. Las telas eran corregidas sucesivamente por cada uno de ellos, y eso creaba una verdadera confusión en el espíritu de sus alumnos. A partir de ese momento, trabajé sola. En nuestro grupo de jóvenes rusas, criticábamos a Matisse. Encontraba su visión excesivamente burguesa, a excepción de sus naturalezas muertas. No era lo suficientemente avanzado para nosotras, nosotras queríamos ir más allá. Más allá de Matisse, que hace un compromiso con los burgueses. Es de ese deseo tan fuerte de ir más allá del fauvismo de donde nacen mis obras de esa época (ibíd.: 20).

Como vemos a través de estas líneas, las voces de las mujeres emergen en la Historia como reflexión en torno a su modo de enfrentarse a una sociedad que se resiste a romper normas sociales y de género. A través de los diarios, de sus reflexiones personales, podemos observar cómo las mujeres manejan las normas, las encaran, para poder llevar a cabo los objetivos de ser creativas e independientes. Sonia rechazará el mandato de género que le insta a través de su familia a volver a Rusia para casarse y hacer una carrera comme il faut. Por ello pactará un matrimonio «blanco», de conveniencia, con el coleccionista Udhe, homosexual según algunos biógrafos, que les permitirá a ambos proseguir su proyecto: el de Sonia, conseguir la nacionalidad francesa, escapar del mandato

patriarcal de contraer matrimonio contentando a su familia para continuar su vida profesional; y el de Udhe, mantener su relación con su compañero sentimental y guardar las apariencias sociales. En definitiva, lo que es determinante de los primeros años, concluye Csíkszentmihályi, es que en vez de quedar configurados por los acontecimientos, configuraron los acontecimientos para ajustarlos a sus propósitos (1996).

Como Butler señala, ser una mujer o ser un hombre en la sociedad implica categorías normativas y evaluativas (Butler, 1991: 150-165). Pero advierte, y esto es un elemento clave en las vidas de los humanos, que algunos, desafiando los mandatos de género impuestos por la educación y la sociedad, consiguen subvertirlos para adaptarlos a sus objetivos y necesidades personales.

El recuerdo de su infancia es, en todo caso, hermoso:

1885. Los recuerdos de una niña pequeña que vive en las planicies de Ucrania permanecen como recuerdos de colores alegres. Ella va a buscar a su padre a la hora de la comida por un camino entre dos muros de nieve tres veces más altos que ella.

Alrededor, las casas blancas, altas y bajas, parecen incrustadas como champiñones. Pronto, el invierno desaparece y rompe un sol alegre sobre el horizonte, al infinito.

Crecen las sandías y los melones. Los tomates envuelven de rojo las granjas y las grandes flores de girasol amarillo con centro negro florecen bajo un cielo azul, ligero, muy alto. Alegría, equilibrio, confianza en la vida, sobre una buena tierra negra. Pasan las pequeñas carretas, los caballos nerviosos y rápidos [...] todo es inmenso, infinito, pero un infinito amable (Delaunay, 1978: 20).

La infancia es un lugar feliz donde, además, surge ya el color. Este recuerdo de Sonia nos permite observar cómo, a pesar de los esfuerzos realizados —sus resultados más que satisfactorios en los estudios, su manejo de diversos idiomas, su educación rigurosa y

autoexigente—, la mirada que posa hacia su pasado es alegre, llena de bienestar y satisfacción, plena de percepciones cromáticas y sensoriales, que le devuelven la idea de placidez y completud. La construcción narrativa del pasado es positiva, de una personalidad satisfecha.

Los cónyuges sostenedores. La vida en común

Csíkszentmihályi reconceptualiza el aspecto relacionado con la sexualidad señalando la importancia, en su lugar, de una vida afectiva satisfactoria, tanto para hombres como para mujeres. Una vida que les ofrece una seguridad emocional en la compañía de una pareja que les apoya, valora y cuida. Es clave este elemento porque, por primera vez, aparecen el afecto y el vínculo afectivo, el apoyo del igual, como elementos fundamentales en la autoestima del o de la artista y, por consiguiente, en la consecución y confianza en el proyecto creador.

Ambos, Robert y Sonia, están convencidos de su destino como artistas, ambos han luchado para conseguirlo oponiéndose a obstáculos y dificultades. Sonia ha resuelto su mandato de género de esposa con un matrimonio «blanco». Y, entonces, se enamora. Se enamoran ambos de modo libre en una ciudad que lo permite. Cuando Sonia se da cuenta de que está embarazada, se siente sola y enferma. A su pareja no le gusta «curar»: ella lo asume y no expresa excesivos reproches sobre ello: «A Robert no le gustaba curar a los enfermos y vagaba todo el día en bicicleta de un lado a otro» (ibíd.: 24). Sonia acepta el envite de la vida y ambos deciden casarse.

Su vida, tan pronto se conocen, es el arte. En casa de los Delaunay se desayuna arte, decía Apollinaire. Tendrán solo un hijo, del que se ocupará Sonia, aunque en sus diarios cuenta que una ciudadora que va unas horas a la casa común le evitará tener que dedicarse a su hijo y no le impedirá llevar a cabo su proyecto creativo. Robert no tiene interés por la crianza. Ella asume la crianza, el apoyo a su marido y su propio proyecto personal. Acorde con su personalidad, asume su situación: «Toda mi vida he apretado los dientes sin quejarme y no me han gustado los quejicas» (ibíd.: 12). Es este ámbito uno de los más interesantes y sobre el que creemos es importante reflexionar. Ella sostendrá económicamente a la familia. Primero a través de la renta que le llega mensualmente de San Petersburgo. Más adelante, cuando pierden el ingreso de Rusia

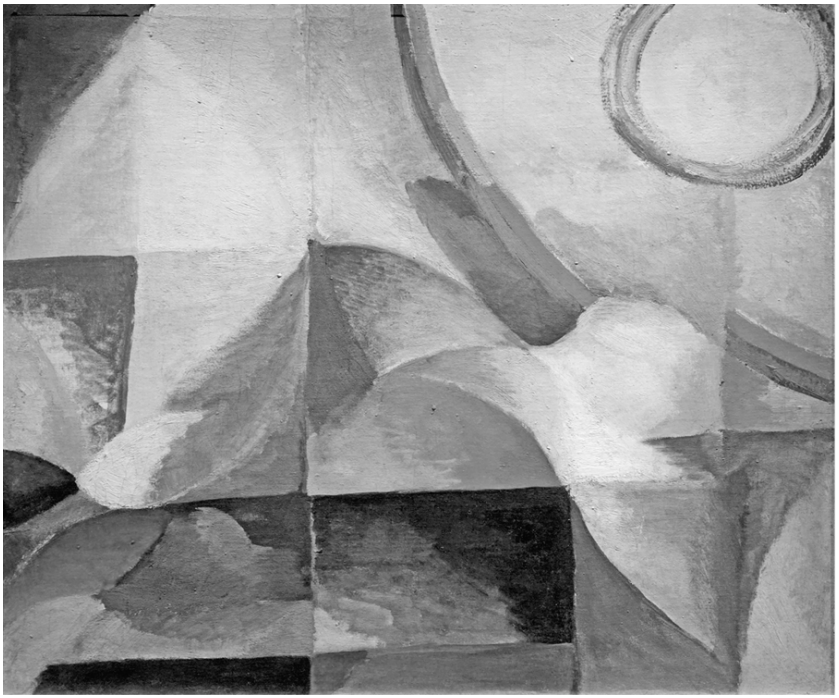
debido a la Revolución, trabajando codo con codo con Robert y realizando como coautores encargos de gran calado. Ella será la responsable de montar una verdadera industria de diseño textil de telas, ropa, decorados y toda clase de objetos. Entre 1920 y 1930 llegará a tener una empresa con más de treinta empleados:

En los primeros años de nuestro matrimonio, llevábamos un tren de vida muy por encima de nuestras posibilidades. Gastábamos el doble que ganábamos. Mi tía me enviaba una suma fija cada mes y la madre de Robert había prometido otro tanto. Finalmente, ella no nos dio jamás un centavo [...]. Yo, que ya era derrochadora por temperamento, prestaba dinero a diestra y siniestra, a todos los amigos que lo necesitaban (ibíd.: 24).

Producción artística prominente

La obra de Sonia y Robert Delaunay forma parte de un interés común en superar a los movimientos de los que son, en parte, herederos: el fauvismo, el cubismo, el futurismo se les quedan pequeños. El color, ese elemento presente, debe tomar protagonismo de modo más científico que el fauvismo y ansiar la abstracción, superando el figurativismo, al que el cubismo queda adherido.

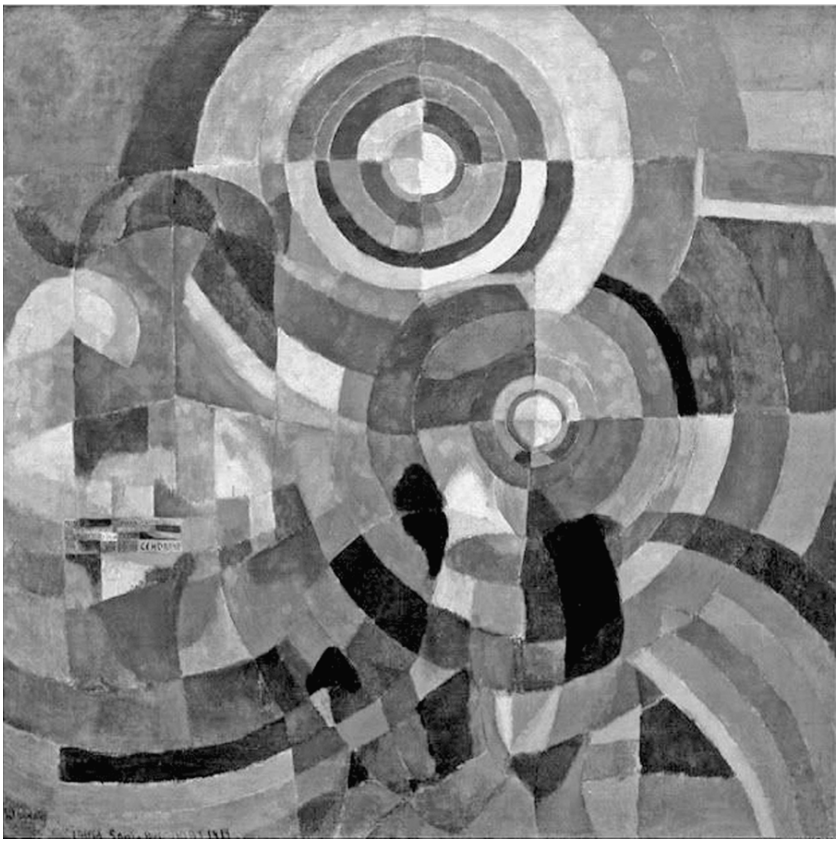
En su búsqueda, el químico del siglo xix Michel-Eugène Chevreul será de gran importancia con su ley de los contrastes simultáneos de colores. A través de sus investigaciones, que fascinan a los Delaunay, la importancia de la cercanía y contextualización de los colores, hará desarrollar en ambos artistas el concepto de colores simultáneos, en la medida en que su interacción va no solo definiendo su carácter, sino su dinamismo [8].



[8] Sonia Delaunay, Contrastes simultáneos, 1913, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Son muchos los biógrafos que señalan la pasión de los Delaunay por el color y por la ciudad, ese escaparate lleno por primera vez de luces, colores simultáneos, movimiento, vida. Será Apollinaire quien, en un principio, defina la obra de ambos de «orfista», en relación con Orfeo y su visión onírica, pero serán ellos los que prefieran el término «simultáneo» tomado de Chevreul. Ambos parten del estudio del color puro, de sus contrastes y su dinamismo. De alrededor de 1905 data la obra calificada como la primera obra simultánea: el cubrecama que Sonia realizará para su hijo, reconocida como tal por todo el grupo: a partir de diferentes planos de color, Sonia realizará una obra donde los colores se superponen, basándose en los patchworks tradicionales de su Ucrania natal. A partir de los estudios sobre la torre Eiffel, podemos ver la evolución de Robert desde el cubismo hasta la introducción del color y la

abstracción. Sonia, por su parte, expone en la Galería Der Sturm en 1913, 1920 y 1921 y realiza su primera muestra individual en la Galería Notre-Dame de Champs en 1908.



[9] Sonia Delaunay, Prismas eléctricos, 1914, Museo Nacional de Arte Moderno, París.

Será la primera gran obra orfista de Sonia Terk, de 9,2 metros por casi cuatro, una obra impresionante. «Para mí, el Bal Bullier era como el Moulin de la Galette para Degas, Renoir y Lautrec», dirá Sonia de su obra. Así como la torre Eiffel se convierte en el motivo

emblemático de Robert, para Sonia le Bal Bullier es un anuncio de su interés por la danza, el ballet, el cine, el teatro, para los cuales confeccionará vestuarios en los años veinte. En la composición se aplica al pie de la letra el programa orfista de la evolución del cubismo hacia la abstracción, de lo figurativo hacia lo abstracto, por la fuerza de los contrastes simultáneos de colores puros que constituyen a la vez fondo y forma. Esta obra es contemporánea de aquellas de los futuristas como Severini. En ella alcanza el objetivo de una pintura pura en la que el único sujeto es el color [9].

Importancia de la democratización del arte y la irrupción de la guerra

Los Delaunay no quieren quedarse en la tela. Su simultaneísmo invade la ciudad, con Robert en espacios arquitectónicos y con Sonia en todos los objetos realizados por el ser humano. No conciben la división entre artes mayores y artes menores sino como una continuación hacia la vida cotidiana. Las realizaciones de Sonia Delaunay no escapan a sus concepciones teóricas, son su implementación y su continuación. Tanto a través de Casa Sonia como del Atelier Simultanée, el arte simultáneo invade la ciudad.

En 1914, cuando estalla la guerra, la pareja está pasando una temporada en Hondarribia. Como Robert es declarado no apto para el servicio militar debido a su asma crónica (otra «situación» en la vida de Robert Delaunay que le hace trascender su mandato de género que une masculinidad, violencia y heroicidad), ambos deciden quedarse en España, que era país neutral; una elección a la que también les inclinaban sus convicciones internacionalistas y pacifistas y que hacían de este país una opción consecuente. En el otoño de ese año, los Delaunay se instalan en Madrid, donde permanecen hasta junio de 1915, fecha en la que, tras un viaje a Lisboa, deciden establecerse en Vila do Conde, cerca de Oporto. Permanecen allí hasta marzo de 1916, y, tras otra estancia española en Vigo a mediados de ese año, vuelven a Portugal y se establecen en Valença do Minho, donde residen hasta comienzos de 1918, fecha en la que se instalan de nuevo en Madrid.

Durante su larga estancia portuguesa, Robert y Sonia Delaunay contribuyen decisivamente a la actividad del grupo Orfeu, proyección portuguesa del simultaneísmo promovido en 1913 por Apollinaire y los Delaunay en París y cuyo objetivo último era construir el equivalente artístico de la experiencia vital del ser humano moderno.

Apoyos femeninos en la vida de los creadores

De modo similar a la profesora que descubre y apoya el talento de Sonia (transformada en hombre en diversas biografías), las figuras femeninas de influencia son constantemente eliminadas, en coherencia con el canon artístico occidental y el concepto de hegemonía cultural, en versión de género. En 1916, Berthe, la madre de Robert, una mujer con grandes relaciones entre la intelectualidad europea y con gran influencia en la pareja, se había ya instalado meses antes en la capital catalana. Barcelona se convierte en el hogar de acogida de los movimientos vanguardistas internacionales. A Barcelona llegan Francis Picabia, Gabrielle Buffet, Arthur Cravan, Marie Laurencin, Olga Sacharoff. Berthe Delaunay, que había abierto un negocio de complementos de moda en Barcelona, se encargará de acoger al matrimonio y asegurar la promoción de su trabajo entre sus círculos.

En una carta que envía a su hijo desde Barcelona en mayo de 1916, le pregunta si puede llevar a cabo con Sonia un trabajo de cierta importancia en su local. Sin que sea abiertamente su agente, pero activa difusora de su trabajo, Berthe Delaunay les pone en contacto con determinados personajes del mundo artístico y hace las veces de intermediaria en la venta de sus obras. A través de ella, Sonia entra en contacto con la Galería Dalmau para concertar un proyecto de exposición, que queda testificado a través de varias cartas entre Josep Dalmau y la artista. Como podemos ver, la influencia de Berthe Delaunay ha sido también eliminada de las biografías, tanto de Robert como de Sonia Terk-Delaunay.

Independencia económica

Como hemos comentado, Sonia recibe regularmente dinero de su familia. Su tía le envía puntualmente el dinero de la renta de un edificio en San Petersburgo que les permite vivir holgadamente. Después de la Revolución rusa, tienen que renunciar a ese ingreso:

> Henos aquí, completamente arruinados, pero la esperanza del pueblo ruso nos hace llorar de alegría en lugar de reaccionar ante la repercusión de la ruina de la familia Terk sobre nuestra independencia como artistas. Las grandes vacaciones ruso-portuguesas se han terminado para siempre. Será necesario volver a establecer contacto con la sociedad y buscar aplicaciones prácticas a nuestros descubrimientos en arte decorativo. Volvemos a Madrid (ibíd.: 77).

Entre 1918 y 1935, Sonia dejará temporalmente de pintar lienzos al perder la ayuda financiera que provenía de San Petersburgo, tras la Revolución rusa, pero aplica su fuerza creativa a otros ámbitos, en este caso, al diseño. Asentados en Madrid, Sonia comienza el diseño de interiores (a través de su tienda Casa Sonia), además de ropas y vestuario de teatro. Casa Sonia, en la calle de Columela de Madrid, se convierte en una tienda de diseño que viste a la aristocracia de la ciudad y a través de la cual la sociedad madrileña queda cautivada por la fuerza de esta mujer. Muchos hablan de ella, desde Ramón Gómez de la Serna hasta el escritor Guillermo de Torre. En 1918, Serge Diaghilev le encarga el vestuario para los Ballets Rusos de Cleopatra, que se había estrenado en Londres. La soprano Aga Lahovska convence a Sonia Delaunay de que diseñe su vestuario para la producción de Aida, en el Liceo de Barcelona. A partir de esta obra, se la invita a decorar un pequeño lugar, le Petit Casino, que iba a abrir como un teatro remodelado en Madrid.

Por lo tanto, Sonia no solo sostuvo económicamente a la familia sino que, cuando terminó el apoyo ruso, dejó de pintar para realizar una tarea más productiva desde el punto de vista financiero, aunque con un carácter estético incuestionable, altamente innovador y coherente con su visión del arte. Sin embargo, dentro del canon y la hegemonía masculino-occidental establecidos, este hecho ha minimizado el legado de Sonia, etiquetada como secundaria o en los límites del diseño y la decoración. De esta manera, podemos constatar cómo las mujeres que saltaron sus mandatos de género deben continuamente hacer esfuerzos adicionales, y estos pueden relegarlas a posiciones secundarias en la Historia del Arte hegemónica.

También es notable reseñar que, en los entornos que elevan el diseño a la categoría de arte, como en la historia de la Escuela Bauhaus, el canon se invierte al equiparar el campo del diseño con el del arte, como es el caso de Moholy-Nagy, Johannes Itten, entre otros, ocultando o minimizando la contribución de mujeres como Marianne Strand, Günta Stolz o Alma Buscher. Esto nos induce a pensar que no es una cuestión de material, del campo del diseño o del arte, lo que eleva o degrada el nivel de creación, sino de quién debe tener el estatus de artista y quién debe ser relegado a un segundo plano, señalando, de la mano de Fraser, quién debe estar representado y quién no, quién es devaluado primero como sujeto y después por los productos que realiza.

El éxito de Sonia Terk-Delaunay

Cuando Sonia y Robert vuelven a París en 1920, alquilan un apartamento en el Boulevard Malesherbes que Sonia redecorará por completo con muebles que ha diseñado. Abren sus puertas a los miembros de dadá y el surrealismo: Tristan Tzara (1896-1963), Philippe Soupault (1897-1990), André Breton (1896-1982), Louis Aragon (1897-1982), René Crevel (1900-1935), etc. La amistad de Sonia con Tristan Tzara durará más de cuarenta años. En 1923 diseña el vestuario para su obra Coeur à gaz [10].

Sonia establece su marca, Simultané, en 1925. En aquella época, también debido a la Exposición Universal, que se celebra ese mismo año, las artes aplicadas cobran vida propia en el ámbito del arte y se vuelven tan esenciales como la propia pintura. Sonia Delaunay es incluida en la exposición de Cercle et Carré, el grupo constituido a finales de los veinte por Sephour y Torres García, que trataban de reunir a artistas no figurativos. En sus dibujos la artista desafía lo establecido y lo consigue de un modo magistral. Todos sus diseños se exponen y se venden entre la gente más adinerada en el hotel Claridge de Londres, entre otros. Robert la ayuda continuamente en la presentación al público de los tejidos.

Sus experimentos llegaban a muebles, alfombras, cine, automóviles., etc. Robert la ayuda a conseguir más clientes. Hasta 1930, Sonia mantendrá una empresa que tendrá que cerrar por la crisis económica del 29. Aunque Robert sufre una crisis en su pintura y la abandona por unos años, en 1930 recuperará la abstracción con obras llamadas Ritmo sin fin. En los últimos años, la obra de Robert se institucionaliza gracias a las grandes exposiciones en importantes museos, como la organizada por Alfred Barr en 1936. El trabajo de la pareja es constante y febril. En 1937 colaboran y realizan el pabellón de Francia de la Exposición Internacional. En 1946, cinco años después de la muerte de Robert, Sonia realiza una retrospectiva de la obra de su marido, en París. En 1958, la Kunsthalle de Bielefeld celebra una gran retrospectiva de la obra de

Sonia y a partir de ahí hará muchas exposiciones individuales. Sonia Delaunay será la primera mujer que realiza una exposición individual en el Louvre en 1964.

[10] Sonia Delaunay con creaciones de Casa Sonia, Madrd, ca. 1918-1920.

Influencias mutuas

Según Whitney Chadwick (1993), Robert se afanaba en entender las teorías de color de Chevreul, teorías que también le sirven a Sonia en su intenso desarrollo creador; «su interpretación [...] me ayudó a mí. Era la columna vertebral de mi pintura. Fue lo que me permitió organizar los colores sin dibujar» (ibíd.: 78). Robert relacionaba la orientación de las superficies de la pintura de Sonia, de sus colores planos, con las tradiciones de las artes decorativas de la tierra de donde provenía, y señalaba: «Los colores son deslumbrantes. Parecen esmaltes o cerámica o alfombras» (en Francastel, 1958: 408). Él pensaba que la creatividad de Sonia trascendía cualquier norma: «iba mucho más allá de la instrucción académica y formal, por una necesidad innata que era incompatible con las fórmulas establecidas, por un espíritu anárquico que finalmente se convertiría en una fuerza controlada» (ibíd.). Robert reconoce la fuerza y la creatividad de su compañera. En sus Cahiers inédits, Robert Delaunay dirá de la obra de Sonia:

Venida al Occidente desde el Oriente, trae en ella tanto calor, tanta mística característica y clásica que, sin estrellarse al contacto occidental, muy al contrario, se recrea en él encontrando su expresión constructiva por este rozamiento, y se intensifica y desarrolla en una transformación donde los elementos que componen su arte se transfunden en un arte nuevo, que tiene sus características [...]. Posee un estado atávico del color (ibíd.).

Ambos se influyen mutuamente y sin fricción, trabajan juntos en distintos proyectos en los cuales, muchas veces, es difícil saber qué es de quién. Los dos son creadores y se reconocen mutuamente. Sonia siempre reconoció en Robert sus reflexiones teóricas y su influencia en el curso de sus opciones formales. Y Robert admitió en

ella su creatividad, su capacidad transformadora para convertir los objetos cotidianos en arte, transferir el arte a la vida y convertir la ciudad en arte.

Todo esto nos muestra cómo Sonia y Robert Delaunay se apoyaron mutuamente y trabajaron mano a mano en proyectos conjuntos. Ello apunta a la existencia de un par de artistas que, a pesar del mayor esfuerzo de Sonia por superar los obstáculos y convertir los desafíos en oportunidades, pudieron apoyarse mutuamente y confiar en su trabajo creativo. Fueron cónyuges sostenedores el uno de la otra y viceversa.

Ambos, en diferentes momentos de su vida, fueron aceptados y reconocidos como pareja e individualmente. Ambos sabían de su valía y su legado tanto para el arte como para el diseño contemporáneo.

El ámbito y el campo

Como señala Csíkszentmihályi, los diversos ámbitos actúan como filtros para ayudarnos a seleccionar, entre la avalancha de nuevas informaciones, aquella información cultural a la que merece la pena prestar atención. El ámbito selecciona, filtra, elimina o desprestigia aquellas informaciones no gratas. En otras ocasiones toda una actividad —por estar realizada por otras procedencias, otros estratos sociales u otro género diferente al normativo— es alejada a los márgenes de la subcultura. De nuevo, nos encontramos con la devaluación previa del autor antes que la obra.

Sonia y Robert triunfan en vida. Sonia, que sobrevive a Robert casi treinta años, desarrolla una sólida y reconocida trayectoria hasta su muerte en 1979 y es, como hemos señalado, la primera artista mujer que realiza una retrospectiva en el Museo del Louvre y recibe el mayor reconocimiento, la Legión de Honor, por el gobierno francés. Sin embargo, tras su muerte, su biografía es reescrita, y su historia, recolocada, negando sus logros, minimizando su presencia, eliminando su reconocimiento y reatribuyendo muchas de sus obras a su pareja. El ámbito borra el campo.

Resultados. El reconocimiento: la construcción de genealogías y los pactos patriarcales

De acuerdo con Celia Amorós (2005), la sabiduría patriarcal ha determinado que, en el caso de las mujeres, no vayan unidas la vida y el discurso. La vida que da la mujer no conlleva sello de reconocimiento, legitimación. La mujer aporta el genos y el varón el logos, el discurso. La mujer aporta la carne, no el logos. El hombre, al aportar el logos, aporta el discurso, y a través de él se inscribe en la historia. La construcción genealógica es masculina, de una generación a otra, y es una institución legitimadora por excelencia. Las genealogías culturales autorizan a quienes desean legitimar y ser legitimado implica utilizar a los miembros de la genealogía para señalarse, a su vez, como autoridad, para reconocerse ante los otros. Cuando la genealogía entra en crisis, cuando entra en crisis la modernidad, entonces el grupo se autoconstituye, sin padre, para autorizarse entre iguales.

¿Cuál es, en este entramado, el papel de las mujeres? Las mujeres, una vez acabada la vida, una vez legado el genos, son negadas a la trascendencia, aportada por el discurso. El pacto genealógico excluyente borra, silencia y minimiza a aquellos que no merecen ser valorados. Aparecen mecanismos de desautorización de unos y a la vez de autorización de lo normativo de aquellos que entran en el discurso y el pacto. Las influencias de las mujeres desaparecen en la vida de los hombres, mientras los hombres refuerzan su logos y su auctoritas sobre las pocas mujeres que aparecen, acentuándose en estas su carácter vincular.

Como señala Nancy Fraser, a quien citábamos a comienzo del artículo:

El género no es solo una diferenciación económica, sino también de

estatus, de valor [...]. El género codifica enraizados patrones culturales de interpretación y evaluación de la realidad, que son centrales en el orden de valor en su conjunto. Como resultado, no solo las mujeres, sino todos los grupos con bajo estatus o valor, corren el riesgo de ser feminizados y, por ello, degradados. Así, la mayor forma de injusticia de género es el androcentrismo: la construcción autoritaria de normas que privilegian pactos asociados con la masculinidad y con la profunda devaluación y menosprecio de las cosas codificadas como «femeninas», paradigmáticamente —pero no solo— mujeres (Fraser, 2013: 16).

La construcción del nuevo personaje histórico Sonia Delaunay obedece al pie de la letra a este modelo. Cuando analizamos parte de la literatura artística y de crítica de arte sobre la vida y producción de Sonia Terk-Delaunay y Robert Delaunay, nos encontramos con la ausencia o la dependencia artística y afectiva de Sonia con respecto a Robert, a quien caracterizan como el único artista de la pareja. La editorial Taschen, en el año 2005, en su obra Obras maestras de la pintura occidental, no menciona siquiera a la artista Sonia Terk-Delaunay, pero sí a su marido calificándolo como un profundo analista del color puro. Otra enciclopedia (Salvat, 2004) define a Sonia, dentro de la entrada de Robert, como su esposa. A él no lo vincula como marido de Sonia, y le atribuye en solitario el gran mural de la Exposición Universal de 1937. A él atribuye la invención de la palabra «orfismo» (que no es de él sino de Apollinaire), sin relación ni ayuda de otros, situándolo en línea genealógica bajo Picasso y Braque. Frente a adjetivos como «grande», «espacio profundo», «enorme», «esfuerzos importantes» (2004: 80), a Sonia le dedica los términos «emoción», «colorista», «motivos geométricos». En el Diccionario Oxford de Arte Moderno y Contemporáneo (Chilvers y Glaves-Smith, 2009), Sonia aparece en la primera línea como «esposa de Robert Delaunay», reforzando su dependencia. En distintos textos podemos comprobar que todo el trabajo de desarrollo de los colores simultáneos se atribuye única y exclusivamente a Robert Delaunay, al igual que las obras realizadas conjuntamente.

El paradigma del arte occidental, a través de la construcción de

genealogías y las estrategias de reconocimiento y representación, claves para la trascendencia en generaciones venideras, elimina a las mujeres, independientemente de la vida que hayan vivido.

En la construcción de biografías masculinas y femeninas está presente esta estructura de falta de reconocimiento femenino que hemos visto en líneas precedentes:

1. En el hombre desaparecen las referencias relacionales. En el caso de Robert Delaunay, la figura de su madre Berthe —fundamental como introductora tanto de él como de Sonia en el mundo artístico — desaparece por completo, a pesar de su papel trascendental al abrirle las puertas de las vanguardias europeas.

2. Se eliminan aquellas características que no casan con la figura de héroe, de genio vanguardista: en Robert, su mala salud, el ser «no apto» para la contienda, en definitiva, lo que no encaja en el mandato de «masculinidad», la dependencia emocional de su madre y su dependencia económica y afectiva de Sonia.

3. Se realiza una inserción genealógica que aporta legitimidad y auctoritas. Robert en las biografías consultadas está donde debe estar: viene del fauvismo, del cubismo, aporta color y movimiento, es seguidor de Picasso, innova y acuña términos. Sonia, sin embargo, es únicamente una representante del arte popular ruso — más próxima a un arte menor, anónimo en su mayoría y no occidental—, cercana a la decoración —se devalúa el producto—, y se le escamotea la autoría de la primera obra simultánea.

4. Se enfatiza la individualidad e independencia masculinas. El hombre realiza obras en soledad, individualmente. Robert es descrito como un teórico, que escribe y reflexiona sobre el color. Sonia es una mujer «práctica», que aplica el arte a lo cotidiano, contradiciendo la idea normativa del art pour l'art.

5. En las autoras, la independencia y la profesionalidad quedan erosionadas: es hija, esposa, antes que artista. Además, quien descubre a Sonia pasa en la reconstrucción narrativa posterior a ser un profesor, y no una profesora. Lo masculino legitima y se inserta

en la historia, lo femenino aporta anécdota, devalúa.

6. Las obras de las mujeres son descritas como estelas de las masculinas: la legitimidad que aporta la genealogía a los autores masculinos resta credibilidad y originalidad a las femeninas. Son o bien una copia o bien una aplicación práctica de sus ideas —en el caso de Sonia.

7. El arte de las mujeres se deslegitima hacia el arte menor. Su arte es relacionado con las artes aplicadas y se convierte, de este modo, en menor.

8. A pesar de que es Sonia quien mantendrá económicamente a Robert, este hecho queda minimizado o eliminado de la biografía masculina al no encajar en el canon.

9. A pesar de que la obra de Sonia fue conocidísima y muy valorada cultural y económicamente en los mejores ámbitos europeos, queda relegada a la moda y el diseño, encuadrada en el ámbito de las artes aplicadas y al servicio de la obra pictórica y teórica de Robert.

10. A pesar de que la primera obra simultánea reconocida públicamente por el grupo es la realizada por Sonia en el cubrecama de su hijo, este hecho queda olvidado por la historia del arte y convertido en anécdota: tiene que ver con la crianza y la significa como madre por encima de como artista.

A lo largo de este texto hemos tratado de demostrar cómo, en el trabajo de recuperación de la historia de las mujeres, debemos no solo restituir y analizar sus vidas a partir de la información que sea posible recabar, sino también detectar y deconstruir los mecanismos que erosionan la legitimidad y la autoridad femeninas y las insertan en un canon que las devalúa.

Es importante que, en los estudios sobre creatividad y desarrollo creador, esté presente el enfoque sistémico y de género. Solo incluyendo estos enfoques se puede constatar que, en el devenir profesional, los apoyos iniciales, tanto familiares como educativos, son clave, y que el soporte afectivo y cotidiano es vital, tanto para

hombres como para mujeres. La existencia del cónyuge sostenedor está sin embargo socialmente legitimada si el individuo creador es un hombre, mientras que es cuestionado si la creadora es una mujer, aumentando las dificultades vitales.

Como hemos podido comprobar, independientemente de los hechos que prueban el éxito y el reconocimiento en vida de una artista que ha logrado superar su «situación» subordinada, que ha conseguido la independencia económica —clave de su independencia vital—, que ha tenido un excepcional cónyuge sostenedor, que ha sido extremadamente resiliente en los avatares de la vida, el obstinado paradigma del arte occidental despliega mecanismos que marginan y borran su huella para enfatizar a su compañero por encima de sus logros, cometiendo imprecisiones, falta de rigor histórico e incluso errores.

Los cánones que hemos heredado sobre el «artista» erradican todos los rastros del prestigio logrado en la vida por las mujeres y relegan, deslegitiman y desacreditan el pasado para reflejar el reconocimiento exclusivo de hombres de clase media occidental. Este texto, que analiza los diarios, la historia, la narrativa, la vida y el trabajo de dos artistas, sirve para reflexionar sobre la importancia de la experiencia de las mujeres y su voz propia, para analizar las estructuras excluyentes y jerárquicas de la historia y para contribuir a desafiar los mandatos, prescripciones y proscripciones de nuestra sociedad. Finalmente, evidencia la necesidad constante de volver a leer, deconstruir y analizar las formaciones y construcciones occidentales desde una perspectiva feminista. Como señala Fraser, «las identidades sociales son extremadamente complejas. Se tejen juntas a partir de una pluralidad de descripciones diferentes que surgen de una pluralidad de diferentes prácticas significantes» (2013: 149). Sonia Terk-Delaunay es un ejemplo de cómo una persona combina su identidad compleja (como mujer, ucraniana, judía, de clase media, culta, artista, vanguardista, exiliada) y la narrativa histórica la simplifica arrebatándole representación y legitimidad históricas. La permanente relectura, deconstrucción y análisis de la historia del arte occidental desde una óptica feminista es una garantía para el rigor histórico.

He vivido tres vidas: una para Robert, una para mi hijo y mis nietos, otra para mí. No me arrepiento de no haberme ocupado de mí. Realmente, no tuve tiempo (Delaunay, 1978: 204).

■

26 Este texto parte de otro escrito para la revista Arenal, en 2021, vol. 28.

12

Käthe Kollwitz, la estética de la resistencia

27

Por la tarde, cuando salgo del trabajo, dijo el padre de Coppi, mis brazos tienen dos metros de largo y cuando camino me parece que fueran rozando el suelo.

Peter Weiss,

La estética de la resistencia, 1991: 61

Para mí ha sido un verdadero placer retomar la obra y la vida de esta gran mujer, reencontrarme con ella desde que, en 1997, escribí para la colección de mujeres de Ediciones del Orto una pequeña biografía de ella, mi primer libro. Vuelvo a ella de vez en cuando y siempre encuentro matices que me hacen admirar tanto su obra como su dignidad y coherencia vital.

Creo que ahora mi encuentro con ella y su obra es diferente. Al inicio me centraba en denunciar el silenciamiento de las artistas y en recuperar su obra, lo cual creo que fue un empeño necesario, sobre todo para mí, que había terminado la carrera de Bellas Artes y me encontraba, junto con muchas de mis compañeras, huérfana de madres, injustamente sin genealogías. Era más un encuentro político que estético con su obra y su figura. Ahora, ese encuentro se me ha hecho más estético, por un lado, más ético por otro, y por ello más vital.

Este capítulo se hila a partir de varios textos y algún acontecimiento histórico: la obra La estética de la resistencia, de Peter Weiss, que describe como pocos autores la vinculación del arte con los movimientos obreros y dibuja sabiamente los escenarios trabajadores; una obra que formó parte de la biblioteca de Kollwitz, La mujer y el socialismo, de Bebel, y, hace bien poco, después de descubrir su necesaria pertenencia a grupos de mujeres, su contribución al movimiento WILPF (Women International League for Peace and Freedom, en inglés; Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad, LIMPAL, en español, o la Frauenliga fur frieden und freiheit, en alemán), proveniente de grupos de sufragistas que en la primera mitad del siglo xx se opusieron con todas sus energías a las guerras mundiales y que aún hoy sigue luchando por la paz y la libertad (movimiento de cuya sección española yo soy miembro fundador).

A partir de estas fuentes, desgranaré unas pocas ideas: el tema que Kollwitz elige como centro de su producción, esto es, los obreros y los desheredados, y en especial las obreras y desheredadas; la forma que emplea; el dibujo como ejercicio de visibilidad; el grabado como fundamento matérico que posibilita la unión de forma y contenido, y su vinculación a importantes asociaciones de mujeres contra la guerra.

La obra de las artistas

Hace años, cuando escribía junto con mi colega durante muchos años, Noemí Martínez, Pintando el mundo: diccionario de artistas españolas y latinoamericanas (2001), en el prólogo hablábamos de la desaparición, unida invariablemente a lo femenino. Y hablábamos de varias desapariciones en las mujeres: la física y la intelectual, el morir corporalmente y el morir en el olvido del mundo y la memoria, la inexistencia irreversible. Quizá ese miedo sea una obsesión específicamente femenina, pero no lo creo. Creo más bien que esa obsesión la comparten los dos sexos y que, en general, hay una asunción más digna de la pérdida que las mujeres hacen suya desde la más tierna infancia. Pero eso sería tema de otro texto. Sea como fuere, los manuales y textos de la Historia del Arte con mayúsculas parece que por inercia, parece como de modo «natural», van dejando caer de sus páginas, si es que alguna vez las albergaron, los datos, las vidas, los procesos y las obras de las artistas. Y en aquel prólogo mostrábamos lo hercúleo que era ese ejercicio de dar forma a lo borrado, de trabajar a la inversa, dando cuerpo de nuevo a un trabajo que el androcentrismo invisibiliza, también, del mismo modo que el arte de los museos invisibiliza el trabajo de las clases empobrecidas o racializadas. Las artistas son conscientes de ello, de esa continua desaparición, que quizá por un lado sea más sana psíquicamente pero que aporta un grado de alteridad y a veces subalteridad a la producción.

Las artistas de finales del siglo xix y comienzos del xx son absolutamente conscientes de esa alteridad, subalternidad y son, por otro lado, centro de las presiones narcisistas de sus compañeros varones.

Es el caso por ejemplo de Marianne Werefkin, que deja de trabajar durante un período de diez años que ella calificará de «dramático». En su diario explicará, de modo desazonante, este momentáneo abandono debido a presiones exteriores e interiores que le instan a delegar la capacidad creativa en su marido Jawlensky:

La situación en que me encuentro me aprisiona. He perdido la fe en mí misma y es esto lo que ha hecho que mi vida se haya ido al demonio. ¿Por qué?: he sido estricta conmigo misma. Amo el arte con una pasión tan desinteresada que cuando creí ver un modo de servir al arte absteniéndome de pintar para que otro tuviera éxito, lo hice. Y esta fe era tan grande que me mantuve, a pesar de todas las tempestades. Tú, tú, al amarme de modo imperceptible, has destruido mi calma, la serenidad de mi vida [...]. Ahora esto se me aparece como una falsa desgracia, como un crimen irreparable.

Las artistas en la vanguardia ocupaban un difícil estatus, y resultaba tremendamente arduo posicionarse ante la comunidad artística como sujeto creador femenino. De alguna manera, y a la luz de la biografía de Kollwitz, podemos constatar que las ideas más progresistas con respecto a las mujeres se hallaban en otros ámbitos intelectuales fuera de los movimientos artísticos, y que, a pesar de lo que en principio pudiera parecer, las mujeres tenían menos dificultades en ámbitos extraartísticos para desarrollar su carrera profesional.

Sin embargo, y muy a pesar de las dificultades de la ideología de sus compañeros varones, las mujeres crearon y constituyeron un inevitable e interesante corpus plástico en el siglo xx. Artistas como Suzanne Valadon, cercana al grupo fauvista, Vanessa Bell, del círculo de Bloomsbury, Lucia Moholy, en la Bauhaus, o Sonia Terk-Delaunauy dan prueba de la capacidad creadora y del ímpetu personal de seres que, frente a los obstáculos sociales, supieron encarnar las ideas vanguardistas de la plástica del siglo xx.

Käthe Kollwitz era muy consciente de la situación de las mujeres, tanto por el entorno en el que vivió, de fuerte carácter socialista, atenta a todos los nuevos textos de reflexión política, como, posteriormente, por su vinculación con las personas más desamparadas de la sociedad y su adhesión pública a las asociaciones de mujeres contra la guerra. Kollwitz conoce la obra de la baronesa Von Suttner, Premio Nobel de la Paz de 1905, ¡Abajo las armas! (1889), y la de Bebel, La mujer y el socialismo, publicada

por primera vez en 1879 (Die Frau und der Sozialismus). Esta obra constituye un análisis de las condiciones de las mujeres y cómo estas han ido cambiando a medida que las relaciones de producción han variado. El libro combate los prejuicios que se oponen a la total igualdad de derechos de la mujer, lucha que implica la revolución socialista y su obligación de introducir en ella la liberación social de la mujer. Dice Bebel en su introducción:

De aquí resulta que todas las mujeres, sin distinción de su posición social, en cuanto sexo dominado y perjudicado por el mundo masculino en el curso de nuestro desarrollo cultural, están interesadas en eliminar en lo posible este estado de cosas cambiando las leyes e instituciones del orden social y político existente. Pero la enorme mayoría de las mujeres también está vivamente interesada en transformar de raíz el orden social y estatal existente a fin de eliminar tanto la esclavitud asalariada bajo la que languidece generalmente el proletariado femenino como la esclavitud sexual vinculada estrechamente a nuestras condiciones de propiedad y lucro.

De ahí que quien persiga la solución total de la cuestión femenina debe unirse a quienes han inscrito en su bandera la solución de la cuestión social como cuestión cultural para toda la humanidad, es decir, a los socialistas.

No puede haber ninguna liberación de la humanidad sin la independencia social y equiparación de los sexos (1977: 44).

Bebel une la cuestión femenina y su opresión en todas las clases sociales con la lucha de clases. Y realiza una advertencia a aquellos movimientos feministas que buscan la igualdad, así como a los movimientos socialistas: ambos deben unir sus fuerzas, porque la raíz de su explotación es una: la explotación de un ser humano por otro ser humano y de un sexo por el otro.

En las primeras líneas, Bebel describe los puntos en común de la mujer con la clase obrera, pero con la diferencia de que «ella es el

primer ser humano que fue esclavizado. La mujer fue esclava antes de que existiera el esclavo» (ibíd.: 49). En esta parte Bebel desmantelará aquellos argumentos que, al igual que la distinción entre ricos y pobres, explican la supeditación por causas «naturales» —algo que ya había hecho John Stuart Mill en tiempos anteriores. En esta parte expondrá la existencia del derecho materno antes de su sustitución por el derecho paterno y las evoluciones sociales que afectaron decisivamente a la situación de la mujer.

La mujer debe ser, igual que el hombre, un miembro útil y con los mismos derechos de la sociedad. Igual que el hombre, debe poder desarrollar plenamente todas sus facultades físicas y espirituales, y al cumplir sus deberes, poder exigir también sus derechos (ibíd.: 344).

Bebel expone las posibilidades y mejoras que el socialismo puede y debe aportar no solo al hombre, sino y sobre todo al obrero y a la mujer:

La mujer de la nueva sociedad será plenamente independiente en lo social y en lo económico, no estará sometida lo más mínimo a ninguna dominación ni explotación, se enfrentará al hombre como persona libre, igual y dueña de su destino [...]. En la elección del amor será libre, igual que el hombre. No se liberará del vínculo y no lo cerrará por otras causas que las de su inclinación [...] el socialismo no creará nada nuevo, o no hará sino restablecer en un estadio cultural superior y bajo nuevas formas sociales lo que era generalmente válido antes de que la propiedad privada dominase la sociedad (ibíd.: 654-655).

Y concluye: «El porvenir pertenece al socialismo, es decir, en primer lugar, al obrero y a la mujer» (ibíd.: 706). Kollwitz, como parte del movimiento socialista, lucha también por los derechos de las

mujeres y ella es en sí un ejemplo de artista de pleno derecho.

Entre el dibujo y el cuerpo: el tiempo

¿Por qué elige Kollwitz la técnica del dibujo y no la pintura? ¿Por qué repite determinados temas, la muerte del hijo, el rostro de una trabajadora, una persona durmiendo, en numerosos dibujos?

Para John Berger, el dibujo aporta un matiz más analítico que otras técnicas, añade conocimiento de la realidad —interior o exterior. Mientras se dibuja, se conoce. Por ello señala al dibujo como un medio de conocimiento por encima de otras técnicas. Un modo ligado a la realidad que da cuenta de lo visto, de lo visible y sus relaciones. El dibujo revela las intenciones de su creación, el proceso de su ejecución. En él aparece el tiempo como espacio temporal emocional, coincide con el tiempo que necesitamos para reconocer, para activar la percepción, la selección, el pensamiento. El tiempo que necesitamos para el mirar es el tiempo del conocer a través de la mirada:

> Un dibujo es algo más que un momento, que un mecanismo que nos devuelve recuerdos del pasado [...]. Dibujar es mirar examinando la estructura de las apariencias [...]. Mientras que la visión del árbol se registra casi de forma instantánea, el examen de la visión de un árbol (un árbol que está siendo contemplado) no solo lleva minutos u horas en lugar de una fracción de segundo, sino que además implica una gran parte de la experiencia de mirar anterior, de la cual se deriva y a la cual hace referencia. En el instante de la visión del árbol queda probada toda una experiencia vital. Así es como el acto de dibujar rechaza el proceso de las desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos (Berger, 2013: 43).

Creo que Kollwitz utiliza el dibujo exactamente como Berger indica: como conocimiento de sí, del sujeto que retrata, del encuentro entre

ambos, artista y sujeto, un encuentro limpio, sin máscaras, duro y descarnado pero sutil y complejo a un mismo tiempo, que hace que Kollwitz repita el acto de dibujar: una y otra vez esa necesidad de saber y conocer, de saberse y conocerse. Conocer qué está ocurriendo y que no acaba de comprender, como señala en sus escritos:

El horrible absurdo: que la juventud europea esté enfrentada entre sí. Ya que creo estar convencida del absurdo de la guerra, entonces me pregunto, una vez más, según qué principios han de vivir los hombres [...]. La consecuencia fue el enfrentamiento mutuo, el empobrecimiento de Europa en su parte más bella. ¿Se ha engañado, entonces, en todos estos países a la juventud? ¿Se ha utilizado su capacidad de entrega para realizar la guerra? ¿Dónde están los culpables? ¿Existen? ¿Están siendo todos engañados? ¿Ha sido todo una locura colectiva? Y ¿cuándo y cómo será el despertar?

Como señala Bea Porqueres (2004):

Käthe Kollwitz estaba muy dotada para el dibujo, y su aprendizaje académico se orientó hacia la pintura; sin embargo, escogió como medio para expresarse el grabado, después de que sus lecturas al respecto le hicieran comprender que se adecuaba a las convicciones que ella tenía: en primer lugar, que el arte debe expresar ideas y hacerlo de tal forma que no distraiga la atención; en segundo lugar, que debe tratar temas que afecten a todo el mundo y en un lenguaje que sea familiar a la gente, además de por un medio accesible económicamente. Está claro que la obra seriada, el grabado, cumple estos requisitos. Así pues, buena parte de su extensa obra fue gráfica, aunque hacia el final de su vida casi solo hizo escultura.

Conocer y hacer visible, dos ejercicios clave de la obra de Kollwitz.

La elección de la técnica

La técnica del grabado tiene mucho de corporal, y es por ello, además de por sus connotaciones sociales y políticas, una elección comprensible y coherente con los modos de la artista. El grabado calcográfico, sobre metal, implica, además del trabajo sobre plancha de un determinado metal, el acto de ensuciarse, y mucho, las manos y el cuerpo. Implica calor: la plancha debe calentarse al echar el barniz sobre el cual se graba; implica su limpieza con aguarrás; implica, pues, fuertes olores, tanto de barnices como de ácidos y disolventes. La tinta con la que impregnamos la plancha una vez sumergida en ácido y limpia de barniz, caliente, se introduce entre las uñas de modo casi irreversible... Recuerdo como si fuera hoy el acto de esconder mis manos en ambientes no artísticos porque delataban de modo evidente la suciedad de la tinta, como una segunda piel, entre mis uñas y dedos. Creo que Kollwitz encontró en la técnica del grabado un modo de acercarse a la clase que retrataba. El acto de sumergir la plancha en ácido implica algo orgánico que tiene que ver con la corrosión. El grabado la obligaba a bajar de lo intelectual y sumergirse en la materia, la unía a la materia y sus procesos: el olor penetrante, el frío y el calor, la suciedad... En el hacer del grabado, en el trabajo a la inversa —hay que pensar en la imagen resultante de una matriz en espejo—, hay un efecto parecido al de la fotografía: la imagen se revela lentamente, de la oscuridad a la luz, del negro al blanco, de la inexistencia a la existencia. Los seres sin existencia van tomando forma a través del grabado, con el esfuerzo de luchar contra la materia, con la presión de unas manos empujando un tórculo o ejerciendo fuerza contra una piedra litográfica para que ofrezca al papel agua y tinta. En el grabado, sea calco o litográfico, una se vuelca, se ensucia, y la plancha sucia se va, suavemente, limpiando con la tarlatana, buscando sus luces finales para ser vertidas en el papel humedecido, dando presencia a lo ausente.

Käthe Kollwitz se hunde en la materia y en lo orgánico para unirse a los seres que retrata, incluida ella misma. Hay en ese acto un

ejercicio de expiación, de purgar culpas, y un ejercicio de identidad o, al menos, de identificación. Hay un saberse parte de una sociedad desigual y un ejercicio de no sometimiento. De insumisión. Insumisión a la muerte, a la ausencia, a la pérdida, que queda reflejada en su vida, en sus acciones y en los rostros que retrata [11].

Haciendo redes: vinculación con la izquierda, los desheredados y el feminismo pacifista

Muchas de las biografías de mujeres se suelen exponer como excepciones de la historia, y se las presenta solas, desvinculadas, sin red. Käthe Kollwitz ha sido, como muchos otros casos, un ejemplo de ello. Sin embargo, Käthe Kollwitz estuvo presente, como militante a favor de la paz y en contra de las guerras que asolaban el mundo, codo con codo junto con un movimiento importantísimo para entender la historia del siglo xx y que no aparece en los libros de historia. En ellos figuran la violencia y los nombres masculinos, pero no la lucha de la sociedad civil y los nombres de las mujeres que, valientes, desafiaron un orden bélico y se reunieron para enfrentarse a la muerte y la guerra. Mujeres que, asociadas, pusieron las bases de la paz de la que ahora disfrutamos.

[11] Käthe Kollwitz, Mujer con niño muerto, 1903.

La Liga de Mujeres por la Paz y la Libertad (WILPF) [28]

Al estallar la Primera Guerra Mundial, un grupo de mujeres pacifistas de Estados Unidos, que primero se habían asociado para conseguir el voto femenino, comenzó a hablar de la necesidad de formar una organización para ayudar a poner fin a la guerra. El 10 de enero de 1915, más de tres mil mujeres asistieron a una reunión en el salón de baile del New Willard Hotel en Washington y formaron el Woman's Peace Party. Jane Addams fue elegida presidenta, y otras mujeres involucradas en la organización fueron Mary McDowell, Florence Kelley, Alice Hamilton, Anna Howard Shaw, Belle La Follette, Fanny Garrison Villard, Emily Balch, Jeanette Rankin, Lillian Wald, Edith Abbott, Grace Abbott, Crystal Eastman, Carrie Chapman Catt y Sophonisba Breckinridge.

En abril de 1915, Aletta Jacobs, sufragista en Holanda, invitó a miembros del Partido de la Paz de las Mujeres y a miembros del sufragio de todo el mundo a un Congreso Internacional de Mujeres en La Haya. El 28 de abril de 1915, durante la Primera Guerra Mundial, un grupo único de 1.136 mujeres de naciones en guerra y neutrales se reunieron en La Haya, Países Bajos, para discutir cómo poner fin a la guerra y asegurar una paz permanente. Llegaron delegadas de doce países, incluyendo los Países Bajos, Estados Unidos, Alemania, Gran Bretaña, Canadá, Hungría, Austria y Noruega. El Congreso de La Haya hizo un llamamiento a la mediación para poner fin a la contienda y, en general, pidió que se repudiara la guerra, que se apoyara el arbitraje y la conciliación en la solución de controversias, el control democrático de la política exterior, el sufragio de la mujer, el consentimiento popular previo a las transferencias territoriales entre naciones, el desarme general, la libertad de los mares y el libre comercio y la anulación de los tratados secretos. La reunión terminó con la fundación de la Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad. Las organizadoras del congreso vieron el vínculo entre su lucha por los derechos de la mujer y la lucha por la paz. Consideraron que la participación plena y equitativa de la mujer en los procesos de adopción de decisiones

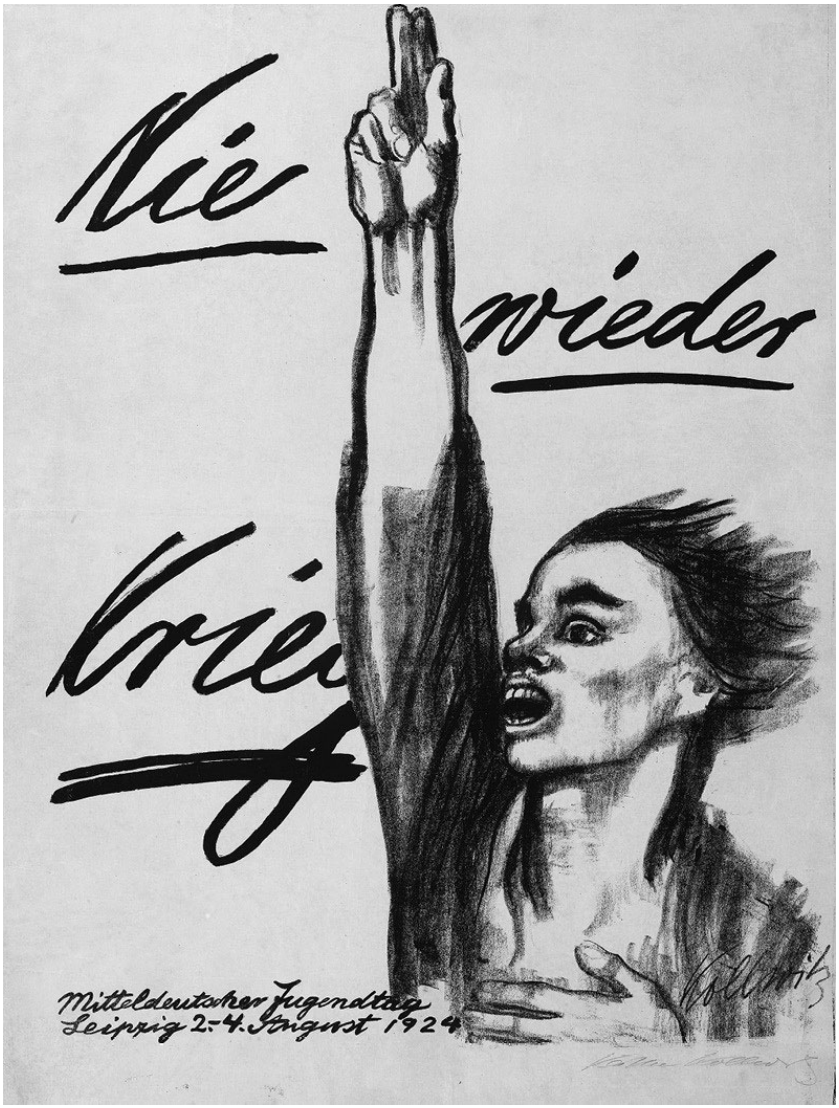
era necesaria para lograr una paz sostenible.

Algunas de las mujeres que asistieron fueron Mary Sheepshanks, Jane Addams, Alice Hamilton, Grace Abbott, Emily Balch, Lida Gustava Heymann, Emmeline Pethick-Lawrence, Emily Hobhouse, Chrystal Macmillan y Rosika Schwimmer. Tras la fundación de la Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad, Jacobs, Addams, Macmillan, Schwimmer y Balch fueron a Londres, Berlín, Viena, Budapest, Roma, Berna y París para hablar con miembros de los distintos gobiernos de Europa.

Käthe Kollwitz, plenamente involucrada, produjo litografías de madres y niños afectados por la guerra que se distribuyeron como postales. Escribió en su diario:

Estoy trabajando con una sociedad internacional que se opone a la guerra, estoy llena de un cálido sentimiento de satisfacción. Sé, por supuesto, que no logro el arte puro en el sentido de Schmidt-Rottluff, por ejemplo. Pero aun así es arte. Cada uno trabaja como puede. Estoy contenta de que mi arte tenga propósitos fuera de sí mismo. Me gustaría ejercer influencia en estos tiempos en los que los seres humanos están tan perplejos y necesitados de ayuda.

A partir de 1919, los valores de Women's International League for Peace and Freedom (WILPF/LIMPAL, en castellano) fueron reconocidos internacionalmente. El presidente de los Estados Unidos, Woodrow Wilson, basó la mayoría de sus Catorce Puntos (9 en concreto eran de WILPF) en los aportados por la Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad. Uno de sus puntos llevó a la creación de la fracasada Sociedad de las Naciones, la predecesora de las Naciones Unidas, a la que ahora se le ha encomendado la tarea de extender la paz por todo el mundo. Dos de los miembros de la organización, Jane Addams y Emily Greene Balch, fueron galardonadas con el Premio Nobel de la Paz [12].



[12] Käthe Kollwitz, cartel «Nunca más la guerra», 1924, Käthe Kollwitz Museum, Colonia.

La búsqueda del contenido: la belleza

Dice Kollwitz en sus imprescindibles escritos:

El verdadero motivo por el que comencé a elegir, casi exclusivamente, la vida de los trabajadores como representación fue porque los motivos elegidos en esa esfera me daban de manera sencilla y sin condiciones aquello que a mí me parecía bello. Bello era para mí el cargador de Könisberg, bellos eran los «Jimkies» polacos sobre sus «Witinen», bella era la generosidad de movimientos entre el pueblo. Las personas de la vida burguesa carecían para mí de atractivo alguno. La vida burguesa, en su conjunto, me resultaba pedante. En cambio, el proletariado poseía cualidades excitantes. Solo mucho después, cuando, especialmente a través de mi marido, conocí la gravedad y la tragedia del interior de la vida proletaria, cuando conocí a mujeres que se dirigían en busca de apoyo a mi marido, y de paso también a mí, entonces me atrapó el destino del proletariado, con toda su fuerza y todos sus efectos secundarios. Problemas sin resolver, como prostitución, desempleo, me atormentaban y desasosegaban y formaron parte de la causa de mi constreñimiento a representar al pueblo bajo, y su siempre repetida representación me abría un escape o una perspectiva para soportar la vida [...]. De cuando en cuando, mis propios padres me decían: «También hay cosas alegres en la vida. ¿Por qué muestras solo la cara sombría?». No supe qué responderles. Simplemente no me atraía. Solo en esto quiero volver a insistir: que en un principio la compasión, la igualdad de sentimientos, me arrastraron solo en muy escasa medida a la representación de la vida proletaria; más que nada simplemente me resultaba bella. Como Zola o alguien dijo una vez: Le beau c'est le laid.

Käthe Kollwitz encuentra belleza en la representación de la clase

proletaria, frente al tedio y la pedantería de la clase burguesa. ¿De qué canon de belleza nos está hablando? Señala la belleza que parte del cuerpo, más próxima al cuerpo que la de las clases acomodadas, que se empeñan en una estética del artificio, alejada de la naturaleza. Creo que la obra de Käthe Kollwitz presenta muchos paralelismos con las descripciones que Weiss señala sobre las clases obreras de esa misma época y lugar en La estética de la resistencia:

Cuando el padre de Coppi entró en la cocina, con su traje oscuro brillante de tantos cepillados, con la camisa sin cuello, la boina muy caída sobre la frente y una ajada cartera de mano bajo el brazo, y se quedó de pie junto a la mesa, pudimos sentir en lo más hondo de nosotros mismos hasta qué punto nos pesaba el día y cuán profundo era el abismo que era preciso superar hasta conseguir que la expresión imaginativa, la fantasía, [...] pudieran realizarse como aspiración nuestra (Weiss, 1991: 58) [13].

[13] Käthe Kollwitz, Marcha de los tejedores entre 1893 y 1897, Gabinete de grabados, Dresde.

Ropas que remiten al cuerpo, usadas, que nos hablan de cansancio, de tiempo y cuerpo, nacimiento y muerte. Kollwitz sabe ver lo que la mayoría de sus contemporáneos no vieron desde su atalaya de artistas vanguardistas, por muy de izquierdas que fueran. El ser humano en su corporalidad unido al ciclo de la vida y de la muerte, a la miseria y a la capacidad de lucha, al drama que supone vivir. No es una lucha abstracta, de ideales e ideas políticas: es una lucha cuerpo a cuerpo, con muertos y derrotados, con seres que se abrazan para protegerse y seres que alzan su torso para luchar, de nuevo con sus cuerpos. Para realizar esas imágenes hay que amarlas, por cuanto el amor implica respeto y compromiso, diálogo interminable con el objeto/sujeto amado. Hay que escuchar y sentir la imagen, la realidad. Y a veces callarse.

Kollwitz, en ese diálogo, en esa escucha a la clase obrera, a esa imagen que habla de su lucha diaria a través de sus cuerpos, sus modos y andares, encuentra belleza, porque encuentra verdad, autenticidad. En los movimientos y la conformación de sus cuerpos se encuentra la traducción de sus vidas, su transcurso, su itinerario y sus miedos. Dirige a esos seres empobrecidos la misma mirada que se dedica a sí misma en sus innumerables autorretratos: para entender, para buscar, para encontrar, más allá de la imagen, algo impronunciable que relate sus vidas.

Como en los interiores de las casas de la clase obrera y campesina, los espacios que Käthe Kollwitz graba son espacios desnudos de objetos, desprovistos de cualquier artificio, no están vestidos, como los interiores de las clases acomodadas. No hay posesión, propiedad con la que identificarse. En sus biografías, no hay lugares cálidos y cómodos donde se acurruca el recuerdo de la infancia. Hay existencia. Ese vacío remite directamente al drama de la existencia, donde el ser se confronta en soledad con la ausencia, la pérdida y la lucha por la presencia, por hacerse un hueco en el mundo.

«Su siempre repetida representación me abría un escape o una perspectiva para soportar la vida», dice Kollwitz. El arte es, sin lugar a dudas, un modo de soportar la vida. Probablemente Kollwitz necesitase repetir de modos distintos siempre lo mismo: la existencia de los que no existen —incluida ella misma—, de

aquellos a los que en pocos años llamarán untermensch en los campos de concentración —como señaló Primo Levi—, infrahumanos, porque han renunciado a su capacidad de ser. Por ello, ella necesita repetir, repetirse, no solo hacia sí misma sino hacia los propios obreros y campesinos, que su imagen existe, que no pueden ser borrados, que ellos, ellas, pueden rebelarse contra la existencia, porque la existencia, como una losa, los arrastra hacia la degradación y la muerte.

Los no biografiables

La obra de Kollwitz es un testimonio de los seres que han sido excluidos de la historia. Aquella historia que aún no ha sido escrita y de la cual forman parte aquellas y aquellos que, día tras día, tratan de oponerse y resistir, que cultivan ideas de solidaridad y participación y que se engloban bajo el epígrafe de «no biografiables». Kollwitz muestra esas características que la historia excluye. Y en su obra, los seres representados toman la conciencia de sujetos en plenitud. No son masa homogénea, no son un mero ejemplo, son retratos de sujetos que viven una vida e intentan construirla a través de una lucha contra su situación de pobreza y humillación económica. No son pobres, son seres empobrecidos por la vida. Y no es la guerra en abstracto lo que ella describe, es una guerra con nombre y protagonistas. Y la paz que ella defiende en sus escritos y en sus imágenes se erige en actitud y acción frente a la barbarie. No es la mera ausencia de guerra, es la conciencia del entendimiento posible del ser a través del ser. Y ello es acción de resistencia frente a un poder que le toca vivir [14].

Por esto en ella el expresionismo late como modo de representación, como grito. Pero no es ya El grito de Munch, aquel grito individual y en soledad, que marcó una línea a seguir dentro de los movimientos de vanguardia. El grito de Kollwitz no es de angustia individual, es la llamada a la solidaridad colectiva, a la participación, a la rebeldía ante la injusticia social, a la acción común frente a la explotación. Es el arte que se eleva y mira por encima de la mezquindad, el horror y la muerte. Por ello, si hasta el momento se ha considerado a Munch padre del expresionismo, no podemos dejar de considerar a Kollwitz, cuando menos, su madre. Porque será Kollwitz quien abra la visión solidaria del arte en la guerra desde la conciencia de seres plurales frente a la destrucción, y la necesidad de alzarse y resistir la muerte impuesta. Y será Kollwitz quien recupere la dignidad del ser en medio de la destrucción.

[14] Käthe Kollwitz, Las simientes no deben ser molidas (la negra Anna), 1941, Museo de Arte, Basilea.

Los seres que pueblan el imaginario expresionista presentan variedad de actitudes: son seres angustiados, al borde de la destrucción, limitados ante una situación que les supera, les sobrepasa y les imposibilita. O son la representación de la violencia, la destrucción y la hipocresía, como bien puede ejemplificarse en los grabados de Dix, Grosz o Beckmann —de la Neue Sachlichkeit. Mientras que Dix y Grosz retratarán a la sociedad de un modo despiadado, mostrando las infamias y la estupidez de las clases dirigentes, plasmando un duro y constante sarcasmo en sus representaciones, Kollwitz recurrirá a la dignidad del ser en la guerra y remarcará su posición de resistencia. Como Peter Weiss en su Estética de la resistencia, los protagonistas de la obra de Kollwitz

analizan, piensan y combaten la guerra. Pero en Kollwitz se resisten a ponerse en un bando, son los insumisos de las guerras, los desertores de la destrucción y la violencia. Por ello Kollwitz puede considerarse una artista insumisa y desertora, y una pionera del pensamiento pacifista.

La ausencia de estereotipos

La de Käthe Schmidt Kollwitz es una obra sólida, continua, de gran magnitud y que responde y es coherente con un compromiso artístico y social, en una enriquecedora demostración de la conjunción del arte y la vida. Las fuentes literarias que Kollwitz maneja sirven de motivo de expresión artística y ofrecen la oportunidad de vivir, a través del pasado, los conflictos de una historia convulsa y doliente. Desde una posición socialista, educada en los principios de justicia social y comprometida con ellos, Kollwitz hace de su arte un modo de expresión de la clase trabajadora. En su obra no hay estereotipos: hay individualidades dentro de un grupo como seres oprimidos, hay expresión psicológica y profundidad de sentimientos. Hay una necesidad de paz activa, que Kollwitz reivindica a través de sus imágenes. Al contrario que los modelos que imponía el nazismo, Kollwitz no eleva al trabajador en una visión falsa y romántica y no reivindica la función de madre de las mujeres como reproductoras de la especie. El trabajo de la clase obrera no dignifica, sino que humilla y mata. Por ello su representación hiere y molesta profundamente a los responsables de la cultura nazi alemana. Kollwitz muestra cómo la injusticia económica horada el ser de las clases desfavorecidas, y el trabajo, mal remunerado, es una losa de la cual los seres intentan salir aunque ello no siempre sea posible. Los retratos de Kollwitz son por ello la representación de los antihéroes. Y ello hiere de nuevo y molesta a los nazis. Porque sus seres no desean autoinmolarse, quieren vivir su propia vida en paz. Quieren erigirse en sujetos autónomos. Y, además, saben de su potencial como grupo solidario. Por ello, otra vez, su actitud molesta al nazismo, tan deseoso de héroes, líderes y autoinmolaciones. En Kollwitz no hay masa, no hay nación, no hay espíritu patrio —no hay Volk—; hay gentes en una comunidad internacional que debe buscar la convivencia solidaria. Existen las personas que día a día deben sobrevivir para que sus hijos no mueran.

Ella nos muestra la dignidad del ser humano allí donde se

encuentre: como trabajador, como voluntario, como ser desesperado, como responsable de sus hijos, como superviviente de una situación injusta. La dignidad del ser viviente, no por lo que hace sino por lo que es. Y pide justicia, y movilización, y resistencia y deserción. Deserción de una situación injusta. Deserción de una guerra ajena, deserción de los bandos impuestos desde arriba, deserción de un concepto mal entendido de patria. Y ello, otra vez, molesta definitivamente a los nazis, cuyo ideario se halla en el extremo opuesto de la concepción del mundo de Kollwitz. Por ello sus últimos días son días de aislamiento, de profundo aislamiento impuesto por el régimen nazi.

El 6 de junio de 1937, escribía Arthur Miller, editor de arte y crítico de Los Angeles Times en su columna semanal:

Este mes, la galería Jake Zeiting muestra veinticinco litografías, grabados y xilografías de Käthe Kollwitz. Es una experiencia conmovedora, incluso exaltante. Aquí está seguramente la artista más grande de nuestro tiempo, ciertamente el genio más completo de la tragedia, quiza el artista viviente más genial de cualquier sexo [15].

[15] Käthe Kollwitz, Autorretrato, 1940, Brück & Sohn.

Por concluir

Kollwitz es hoy por hoy la artista que mejor ha sabido expresar el humanismo en un tiempo antihumano, que centró vida y obra en un consecuente actuar por la paz. Que fue consecuente con su obra, su técnica —su opción por el grabado es estética pero también política y personal— y su trayectoria artística, buscando siempre el modo de expresar, con rotundidad y sin ambages, una situación social que debía ser cambiada.

A partir de la biografía y la producción de Käthe Schmidt Kollwitz podemos entrever la vida y la obra de un ser humano que, enfrentándose a un medio social hostil y a una situación que no favorecía el trabajo de las mujeres artistas, pudo rescatar lo humano del ser humano y restituir en sus obras la fuerza y la lucha de las clases desfavorecidas en su derecho a vivir una vida digna, restituirles su carácter de sujetos en un tiempo en que la objetualización del ser estaba legitimada. Muy raramente podemos acercarnos a una biografía tan consecuente como la de Kollwitz, cuya fuerza y convicción en el poder de la imagen y el arte pudieron superar los condicionamientos impuestos por una sociedad injusta.

Las ideas sobre el arte y su poder de comunicación, emoción y empatía son para Kollwitz el motor de su obra, y en ella descubrimos no solo el perfeccionamiento y la investigación hasta sus últimas consecuencias en la técnica del grabado, sino el objetivo cumplido por la artista: la simplicidad como vehículo de comunicación a través de sus obras. Kollwitz es consecuente con sus ideas: la fidelidad a la técnica seriada supone el rechazo a la obra original y a sus posibilidades mercantiles e implica la fidelidad al público al que quería dirigirse, la clase trabajadora, de la que nunca se separará y que se convierte, desde sus primeras obras, en el tema esencial de su producción, y ello, como hemos tenido ocasión de comprobar, no solo por su posicionamiento social sino porque encuentra en la pobreza mayor dignidad formal y estética que en

otros estamentos.

Käthe Kollwitz continúa la estela dejada por aquellos pintores que, como Courbet o Millet, comienzan a tomar a los campesinos y la clase obrera como objeto de representación, pero añade algo más. Solo la elección del tema es ya un indicio de qué quiere Kollwitz hacer visible, de qué quiere conocer a través del arte, de qué pone en juego al mirar, dibujar, grabar e imprimir los rostros de las clases empobrecidas. En ellos, en sus rostros, se encuentra la dignidad y, sobre todo, un trato respetuoso hacia la singularidad del ser, de dondequiera que provenga. Se encuentra una mujer frente a un mundo hostil hacia las mujeres y los hombres que dibuja para saber de sí y del mundo. Se encuentra la pobreza, el trabajo inhumano y degradante que alarga los brazos de los trabajadores, de las trabajadoras, tras largas jornadas de trabajo, que hace que sientan, como el padre de unos de los protagonistas de La estética de la resistencia, que sus brazos miden más de dos metros y se arrastran por el suelo camino a casa. No son sus figuras objetos de representación, sino sujetos de representación.

Käthe Kollwitz dibuja, graba. Sus retratos individuales remiten sin embargo a un común universal y, a su vez, nos enfrentan uno a uno, una a una, a una experiencia individual e inusual: la nuestra con los rostros que dibuja, la nuestra con otro ser humano. Con lo cognoscible y lo incognoscible de ese ser que ha existido, con sus arrugas, surcos del tiempo en la vida táctil. A veces sus rostros surgen del negro, como imágenes borrosas que esconden más que muestran, ayudados por el efecto del grabado. Nos hacen pequeños ante el descubrimiento del ser humano, en su grandeza y miseria. No hay trampa alguna en la obra de Kollwitz. No hay picados ni contrapicados, no hay gran angular, no hay visión de paisaje. No hay niños harapientos desvalidos ni mujeres arrastradas dignas de lástima, porque no hay lástima en la obra de Kollwitz. No hay caridad, lástima o mirada desde arriba. Hay una mirada íntima que nos devuelve nuestra propia humanidad, nuestro cuerpo y su cansancio, nuestro dolor ante la pérdida. Hay espaldas que esconden el dolor íntimo e impronunciable que no se muestra ante la pérdida del hijo, un dolor no se abre, sino que se hunde, íntimo y cerrado, sobre sí mismo. No hay piedad más hermosa que la imagen Mujer con niño muerto, de 1903.

Los rostros que Kollwitz muestra, las curvas de sus espaldas vencidas por la miseria y el dolor, donde el cuerpo hace las veces de arado, quienes toman entre sus brazos a los muertos por las guerras decididas por el poder, los que se ven empujados a ser voluntarios de guerras que no les pertenecen, pero están dispuestos a rebelarse contra la guerra y la injusticia, representan la humanidad, la humanidad en su singularidad, uno a uno, una a una, cuerpo a cuerpo, soledad incomunicable, dolor imposible de compartir. Individual y universal a un mismo tiempo. Cuando contemplamos su obra, nos sentimos a un mismo tiempo profundamente solos, pero también profundamente solidarios.

Por ello en su obra se unen la necesidad personal de saber del mundo y la necesidad de hacerlo visible.

Kollwitz tiene la capacidad que otros artistas no tuvieron en la época y que la diferencia a gran distancia de sus compañeros: el trato de sus personajes como motores y hacedores de la historia que se contaba a sí misma. En el retrato psicológico de sus personajes reside gran parte de la fuerza de sus obras. Los seres que pueblan la producción de Kollwitz viven como respuesta a la opresión, y resisten las desigualdades, o mueren porque desean la muerte como descanso a la atrocidad. Son seres sin nombre y apellidos, pero tienen el nombre anónimo de los seres que conforman la historia todavía no contada: son los muertos obligados a ir a las guerras de los gobiernos, son los vencidos de la guerra del hambre, son los rostros que abandona la injusticia y la desigualdad, y son su propia denuncia e insumisión, en ellos encontramos su propia denuncia.

Pocas veces en el siglo xx podemos encontrar la representación de las mujeres con la dignidad de que hace gala Kollwitz. Pocas veces un artista, del género que este sea, ha logrado devolver en imagen el espejo de la situación de las mujeres trabajadoras sin caer en la caricatura, en la objetualización o en el paternalismo. Y pocas veces la imagen de las mujeres ha representado el motor de la resistencia como en la obra de Kollwitz. En sus rostros se halla, como en el de sus compañeros, la marca de la opresión, pero en los de ellas se descubre la fuerza y la resistencia ante la deshumanización. Entre las figuras de la historia del arte que han tratado de devolverle la dignidad al ser humano mujer ocupa un lugar preeminente, sin

duda, Kollwitz, que supo mirar de igual a igual, de sujeto a sujeto, a los seres que, como ella, denunciaron las desigualdades de una sociedad opresora, y que no abandonó su producción ni su país aun en los peores momentos, permaneciendo fiel a sus convicciones artísticas y sociales.

■

[27] **Este capítulo parte de una conferencia en la Universidad de Alicante y la invitación de la asociación Clásicas y Modernas.**

28 Mucha de la información aquí vertida está tomada de la página web de WILPF España: https://wilpf.es/. Recomiendo, para saber más de los movi-

mientos de mujeres por la paz, los libros: C. Magallón, Mujeres en pie de paz. Pensamiento y prácticas, Madrid, Siglo XXI, 2006. Y Sandra Blasco y Carmen Magallón, Feministas por la paz. La Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad (WILPF) en América Latina y España, Barcelona, Icaria, 2020.

Tercera parte

Crear de otro modo

En las páginas de este libro he tratado de mostrar cómo la mirada, el ejercicio de percibir, se ha igualado con el de poseer y dominar la realidad, estableciendo divisiones excluyentes a través de la jerarquía de la visión, una visión familiarizada con la exclusión, la dicotomía, la confrontación. Los espacios de exhibición del arte, asimismo, se han deshabitado de humanidad, de relación, de finalidad, y han mostrado jerarquías, exclusiones, discursos autorizados por el poder que deslegitimaban de modo inmediato lo periférico y subalterno, justificando estética y visualmente esa exclusión. Esos espacios han asumido el ejercicio simbólico de una narración que bascula entre el dominio y el poder, mostrando al otro como un objeto susceptible de ser utilizado, modelado, transformado, minimizado o eliminado. Una lupa de aumento a través de la cual los hombres occidentales, blancos, propietaristas y elitistas se ven magnificados por medio de la confrontación con otro. Un pensamiento en contra, en vez de con. Una construcción identitaria que se constituye negando lo diferente y diverso.

Sé que los momentos actuales no nos hablan de paz, sino que elevan a ley el derecho a la agresión y que, como señala el efecto nocebo de las redes y los medios, todas las informaciones tratan de definir al humano como un ser agresor por naturaleza. Y entonces el arte sirve como justificación de los diferentes territorialismos según los cuales lo propio siempre es mejor, más humano y noble que lo ajeno.

Sin embargo, cuando nos acercamos a la creación desde la práctica y sus procesos, cuando olvidamos los conceptos que cierran y encapsulan y nos abrimos a las experiencias humanas, surge otra realidad. Cuando bajamos de la conceptualización de la creación y tocamos materia, observamos, entonces, por qué el ser humano necesita crear, vincularse con la experiencia directa, construir con paciencia, sabiduría, habilidad y cuidado objetos para la relación: el apego, la separación, la pérdida y sus duelos. Comprendemos, entonces, qué convoca la creación. Esta es la verdadera tesis de este libro, que el crear, el acto de crear, consciente, cuidadoso, lento, y que requiere destreza, habilidad y atención, al igual que el mirar desprejuiciado y descentrado, nos vincula. Como la obra que acabamos de analizar de Kollwitz. Y esa relación ha sido la base de

la existencia del arte. El arte convoca, en su especificidad, la universalidad de lo que somos como humanos, como sintientes. El arte, el hacer arte, el hacer especial, el mirar juntos, pueden, frente a la individualización galopante que nos aísla y enfrenta unos a otros, relacionarnos, vincularnos y recordarnos que somos dignos de amar y ser amados.

Esta última parte, la que define y da cuerpo final a este libro, es la culminación de una reflexión que parte de las otras dos secciones. Aborda, por un lado, los mecanismos intrapsíquicos que influyen en la mente creadora y critica una conceptualización que, anclada en el psicoanálisis clásico, expulsa a las mujeres y somete a lo femenino; por otro, sobre la base del psicoanálisis feminista, plantea una recuperación de la pulsión de vida unida a lo vincular —y a las mujeres— como fundamento de la práctica creadora y del arte. Tras ello, planteamos una mirada antropológica sobre el hecho de crear, vinculándolo igualmente a los primeros momentos de la relación del ser humano como eje sustentador del proceso creativo. Finalmente, abordamos diferentes aspectos educativos y terapéuticos de este proceso como modo de relacionarnos con el mundo y los otros, el trauma y la violencia, y como modo de resistir e imaginar.

13

Entre el cuerpo amoroso, la vida y el mundo.

Una nueva mirada a la creación

desde el psicoanálisis

Más allá de las consecuencias de la ausencia y la minusvaloración de las mujeres en la historia y la creación, descritas y analizadas en los capítulos anteriores; más allá de una concepción extractivista, bélica, capitalista y patriarcal del arte y la creación; más allá de las causas políticas y sociales, me gustaría tratar de encontrar algunas de las causas más profundas de la desaparición, negación o denostación de todo lo relacionado con lo femenino en la creación y el pensamiento que ampara, justifica y nutre esta negación. ¿Por qué una ausencia tan patente, por qué una voluntad de anulación, desaparición y minimización tan decidida y, en algunos momentos, encarnizada? Interesa saber y comprender el porqué, como señala Lévi-Strauss, de las leyes de la tribu, donde no hay reconocimiento posible de las mujeres, unido a la conceptualización de lo femenino como negativo y el afán de negarlas. Saber qué relación tiene ello con los fundamentos de la creación y del arte, cómo opera el proceso creador en todo ello y cómo influye en nuestra contemplación de la obra artística. Y en nuestra vida.

El psicoanálisis como corte y expulsión

Desde hace décadas, el psicoanálisis ha venido construyendo una interpretación del nacimiento del ser humano y su inserción en la cultura como la «caída del edén», el corte entre la vida uterina —plácida y completa— y el trauma necesario de la separación del cuerpo materno, acompañado de la inclusión en el mundo a través de la ley, la asunción del límite, la negación y la aceptación de la falta estructurante como característica de la psique, el agujero que implica el existir. El trauma, que caracteriza al humano según el psicoanálisis tradicional, parece derivar de la situación de soledad radical y en falta del ser en el mundo. Inevitable. Asumir este hecho, la carencia, la falta, el corte, es constitutivo de la psique humana madura.

Así, el dualismo y binarismo estructura el proceso: de la totalidad a la carencia; del acogimiento al desamparo; de la compleción al desarraigo; del acompañamiento a la profunda soledad del ser en la existencia. Del ámbito femenino, el cuerpo maternal, desorganizado, basado en la materia, al no cuerpo masculino, el logos, ordenado y regido por la ley, forma estructurante de lo que el psicoanálisis clásico ha venido a llamar «deseo», frente a la demanda que no tiene nombre y, por ello, desarticulada. Deseo articulado y demanda desarticulada. Podríamos decir que este dualismo rige el pensamiento occidental desde la escolástica, no solo separando forma y materia como ámbitos distintos pero complementarios, sino supeditando uno al otro, la materia desestructurada a la forma estructurada. Este binarismo jerárquico implica de modo determinante al género, y en él se sitúa la posición de las mujeres y lo femenino, sustentada en la relación con el cuerpo, y específicamente con el cuerpo materno. Transgredir este destino —la obligatoria caída del edén, asumir el desamparo y la soledad existencial— supone la ruptura del tabú que desencadena la tragedia aún mayor que la propia existencia (Edipo, Eva y tantos otros mitos fundacionales que ejemplifican el castigo por la ruptura y desobediencia de la ley).

Este capítulo toma fuerza a través del descubrimiento del revelador artículo de María José Binetti «El cuerpo materno del deseo, ese otro origen», en el cual he encontrado las palabras y sabiduría que a mí me faltan, si bien no comparto con ella una relación esencializadora de lo femenino. Más bien me ha servido para encontrar en lo maternal, en el maternaje —ejercido en general por mujeres pero también por hombres cuidadores, que han existido y existen como parte esencial, ahora sí, de la humanidad—, un origen de la creación más acorde con la realidad que reconozco en las personas creadoras y en el propio proceso creador.

Binetti señala esta teoría estructurante del sujeto (o desestructurante quizá, por la negatividad originaria que implica en el ser humano), que supone falta, castración y caída, como base de la filosofía, la religión y la ética normativa. Ese pecado original, esa caída primigenia basada en el instinto, unida a lo femenino y materno, se reconceptualiza en prohibición, amenaza de castración o falta. ¿Cómo salvarse? A través del otro par de la díada, la figura paterna, que impone el límite, el tabú —como señalábamos— y la culpa, señalando precisamente al complejo de Edipo como ejemplo de la transgresión de la ley del padre:

El cuerpo materno constituye el objeto libidinal primario de un estado de indefensión e invalidez absoluta que la madre viene a paliar. La fantasía de la omnipotencia materna emerge por simetría dualista con ese estado de negatividad radical y su paraíso resulta finalmente perdido gracias a la Ley del Padre, con la cual comienza el principio de realidad, orden, productividad. La resolución del complejo de Edipo consiste en la constitución del super-yo por la idealización de lo imaginariamente perdido y la internalización de la prohibición, es decir, por la represión de la energía pulsional erradicada del ámbito de la conciencia y sus construcciones simbólicas (Binetti, 2018: 100).

La lección que se deriva de esos supuestos psicoanalíticos clásicos que debemos aprender y marcarnos a sangre y fuego es que la ficción de la armonía es eso, ficción, algo que quizá tuvimos y no

tendremos más, y esa consciencia desasosegante es la que nos constituye como sujetos. Lo que nos constituye es, exactamente, la pérdida, la falta primigenia que solo puede ser estructurada a través de la ley, el límite, pero que nos acompaña como origen y destino, donde el nacimiento es

una suerte de expulsión edénica, caída y condenación. La oceánica Thalassa matricial está irremediablemente perdida y la Ley del Padre posee el valor salvacional de quebrar la fijación materna y transferir la libido hacia el mundo real y la cultura. Klein, Ferenczi o Rank coinciden en el fantasma de una madre omnipotente proyectado desde la indefensión absoluta del naciente humano y finalmente vencida por el Padre, con el cual comienza la realidad verdadera, esto es, el dualismo todo/nada, muerte/vida, naturaleza/cultura (ibíd.: 101).

La madre nos deja perdidos en la desarticulación indefensa. El padre vence y nos acompaña a la realidad verdadera —aunque en falta— si nos comprometemos a no dejarnos vencer por «la oceánica Thalassa». Y es, según los clásicos, el fundamento de la cultura. Lo verbal articulado frente a lo preverbal desarticulado. El lenguaje frente a lo no dicho, el logos frente al genos, incluso aunque ese lenguaje, como señala Lacan, solo sea un significante que oculta una falta y que conduce, por otro lado, a la misma caída del sujeto del que había partido. Para Lacan se abandona el edén para ingresar en el vacío y la falta como destino.

La cultura es entendida como la asunción del abandono de lo femenino, de lo materno y matricial a través de la ley paterna. Solo así, afirman los psicoanalistas clásicos, la psique podrá desarrollarse, aunque conlleve ciertos arrasamientos en el proceso. De ahí algunos rituales masculinos, antiguos y modernos, que se obligan a rechazar lo femenino externo y lo femenino interno, en una feroz misoginia autoimpuesta para negar lo que anhelan o han perdido e incluso para negar una parte de sí mismos que les recuerda otro modo de existencia que deben, incesantemente, apartar y rechazar.

Binetti señala la irrupción del feminismo en el psicoanálisis desde tres ángulos diferentes: primero, la erradicación del deseo de su matriz vital; segundo, el dualismo materia-espíritu, naturaleza-cultura, instinto-lenguaje, etc., y tercero, la erección del mundo ideal —padre, prohibición, superyó— como metafísica moralizante de la energía desiderativa (ibíd.: 103). Y cita a Luce Irigaray: «Se ingresa al deseo cuando se ingresa a la relación con el padre. ¡Esto es dramático!». Y añade:

Ha sido en efecto el mayor drama de la existencia: el de un padre incapaz de concebir y parir la pulsión vital, pero muy capaz de separar y prohibir lo que el ser ha unido. La cultura hegemónica ha instalado durante milenios una suerte de fetichismo de la prohibición que sueña con engendrar, pero cuyos únicos engendros son la represión de la vida y el opio de la trascendencia ideal (ibíd.: 102).

Alineados con esta idea están los mitos que tratan de restituir el origen de la creación a los hombres, negando con empeño la evidencia de la mediación y el protagonismo femeninos. Desde la primera mujer, Pandora (fabricada por Hefesto), pasando por el nacimiento de Venus-Afrodita (nacida de los genitales del dios Urano, cortados por su hijo Saturno y luego arrojados al mar), el nacimiento de Atenea (hija partenogenética de Zeus, nacida de su frente ya completamente armada después de que se tragase a su madre, Metis), Dioniso (nacido de un muslo de Zeus), o el mismo relato cristiano de la creación del humano, de la mano moldeadora de un Dios masculino, caído en desgracia y dolor a partir de Eva, la madre de todos los mortales, y salvado de nuevo, en última instancia, a través de un nuevo nacimiento, el bautismo, operado por manos masculinas y relacionado con el espíritu, no con la materia mortal. Incluso la tierra, asociada a la patria y por ende a la construcción de la ciudadanía, se reivindica de origen masculino: los atenienses son descendientes de Erictonio, que nace del semen de Hefesto, esparcido por la tierra. También los tebanos son descendientes de la tierra misma, descendientes de los spartoí, que significa «hombres sembrados», que nacieron de los dientes del

dragón que Cadmo arrojó a la tierra después de haberlo matado (Sonna, 2020). Como vemos, este linaje se ejecuta, casi siempre, a través de la violencia, del trauma, del corte, donde la ley paterna corrige la naturaleza, legitima la cultura e instaura la patrilinealidad. Un linaje que impide la alineación y la amistad femeninas y hace a la mujer descender del hombre. Orestes, en el drama de Esquilo, se defiende del asesinato de su madre, Clitemnestra, argumentando que su linealidad —su sangre— lo relaciona con su padre, no con su madre. El principio masculino no solo ordena, sino que asume la naturaleza reproductiva femenina, la capacidad creadora. Y lo femenino queda caracterizado como informe, caótico y desordenado, y debe ser reglado. Atenea representa además la feminidad vicaria que se somete voluntaria y gozosamente al deseo paterno. Mito e interpretación psicoanalítica coinciden.

La teoría del apego

Señala el psiquiatra Bessel van der Kolk que los primeros estudios sobre la sintonización inicial, o lo que conocemos como «la teoría del apego», la «base segura», fueron realizados por hombres sin madres: todos ellos —John Bowlby, Wilfred Bion, Ronald Fairbarn o Donald Winnicott— fueron arrancados de la relación materna y confinados en internados masculinos cuando eran niños:

Los científicos estudian lo que más desconcierta, de modo que a menudo se vuelven expertos en temas que otras personas dan por supuestos. (O como la investigadora sobre el apego Beatrice Beebe me dijo en una ocasión, «la mayor parte de la investigación es una búsqueda de nosotros mismos»). Esos hombres que estudiaron el papel de las madres en la vida de los hijos también fueron enviados a un internado a una edad vulnerable [...] mucho antes de que les tocara enfrentarse solos al mundo. El propio Bowlby me dijo que esas experiencias en el internado probablemente inspiraran la novela 1984 de George Orwell, que expresa brillantemente cómo se puede inducir a los seres humanos a sacrificar todo lo que consideran querido y verdadero (incluida la percepción de sí mismos) con tal de ser amados y recibir la aprobación de alguien que está en una posición de autoridad (Van der Kolk, 2015).

Esta teoría no dualista y no binaria deconstruye radicalmente las anteriores teorías que hemos señalado, devolviendo una naturaleza dinámica y orgánica —no traumática— a la experiencia humana, entendiendo la evolución del bebé, luego infante y luego persona adulta, como una continuidad compleja donde el cuerpo materno actúa como sostén, relación y mediación, a través primero de un desdoblamiento real que sigue operando los primeros meses de vida hasta que el humano adquiere un desarrollo adecuado para

sobrevivir sin continuos cuidados, y soportar una separación gradual y acompañada. En las bellas palabras de Binetti: «El cuerpo materno expresa la dialéctica de un deseo capaz de dar vida a la diferencia absoluta y de recuperarse a sí mismo en su alteridad» (Binetti, 2018: 105).

La teoría del apego señala que las primeras relaciones bebé-madre (o persona que le cuida, ama y atiende, sea hombre o mujer) son esenciales en la constitución del yo y en la comprensión del mundo. Como señalaremos en el capítulo siguiente, la madre sostiene y asegura la vida del bebé y le transmite, a través de un lenguaje particular entre ambos, una estética del ser que se convierte en un rasgo de identidad del propio bebé, un discurso de gestos, miradas, olores, sonidos, movimientos y expresión intersubjetiva (Bollas, 2017: 3). Como señala Bollas, refiriéndose a Winnicott:

Winnicott subraya lo que podríamos llamar quietud: la madre proporciona una continuidad de ser, «sostiene» al bebé en un entorno creado por ella que facilita su crecimiento. Y, sin embargo, frente a esta quietud que mejora recíprocamente, madre e hijo negocian continuamente una experiencia intersubjetiva que se articula en torno a los rituales de la necesidad psicosomática: alimentar, cambiar pañales, calmar, jugar y dormir (ibíd.).

Esa madre, primera nutridora y cuidadora, primera tranquilizadora, se convierte en un elemento que es el sostén y el contexto del bebé, se erige en el ambiente que rodea a este y promueve un proceso transformacional, en palabras de Bollas, a través del cual el niño o niña experimenta un cambio que le permite abrirse al mundo y esbozar lo que será su vida adulta y las relaciones con los otros. De que este apego sea seguro o no depende toda su salud psíquica futura, porque replicará muchos de los vínculos tempranos aprendidos del cuerpo que lo cuidó, ese «pensamiento que no ha sido pensado» y que marca indeleblemente las relaciones futuras.

Además de Winnicott y John Bowlby, Mary Ainsworth (antes Salter) formulará la teoría por la cual los bebés y niños pequeños necesitan

desarrollar una dependencia segura de sus padres antes de lanzarse a situaciones desconocidas. En su tesis, titulada An Evaluation of Adjustment Based on the Concept of Security [«Una evaluación de la adaptación basada en el concepto de seguridad»], Salter señala:

La seguridad familiar en las primeras etapas es de tipo dependiente y constituye una base a partir de la cual el individuo puede desarrollarse gradualmente, formando nuevas habilidades e intereses en otros campos. Cuando falta la seguridad familiar, el individuo se ve perjudicado por la falta de lo que podría llamarse una base segura a partir de la cual trabajar (1940: 45).

En 1950, John Bowlby coordina un informe para la Organización Mundial de la Salud sobre los efectos de la separación y la privación materna en los niños pequeños. Se redactó en seis meses y se tradujo a catorce idiomas, con unas ventas de 400.000 ejemplares en la edición de bolsillo en inglés. La OMS lo publicó en 1951 con el título «Maternal Care and Mental Health» [29] . Una segunda edición, titulada «Child Care and the Growth of Love», con capítulos de revisión de Mary Ainsworth, fue publicada por Penguin Books en 1965 [30] (Bretherton, 1992: 761). En este informe, rompiendo con mucha de la teoría psicoanalítica, señala:

No es sorprendente que durante la infancia y la niñez temprana estas funciones (autorregulación) no funcionen en absoluto o lo hagan de forma muy imperfecta. Ella [la madre] le orienta en el espacio y el tiempo, le proporciona su entorno, permite la satisfacción de algunos impulsos y restringe otros. Ella es su yo y su superyó. Poco a poco, el niño aprende estas artes por sí mismo y, a medida que lo hace, el progenitor experto le transfiere los papeles. Se trata de un proceso lento, sutil y continuo, que comienza cuando aprende a caminar y a alimentarse por sí mismo, y no termina hasta que alcanza la madurez... El desarrollo del ego y del superego están, pues, inextricablemente ligados a las relaciones humanas primarias del niño (Bowlby, 1951: 53).

Su llamamiento a la sociedad para que apoye a las madres sigue sin ser atendido hoy en día:

Así como los niños dependen absolutamente de sus progenitores para su sustento, en todas las comunidades, excepto en las más primitivas, los progenitores, especialmente sus madres, dependen de una sociedad más amplia para su provisión económica. Si una comunidad valora a sus hijos, debe valorar a sus progenitores (ibíd.: 84).

En su desarrollo, Bowlby señala algunos aspectos fundamentales de la naturaleza de la relación madre-hijo y hace una clara distinción entre la dependencia y el apego, señalando que el apego no es indicativo de regresión, sino que desempeña una función natural y saludable incluso en la vida adulta (ibíd.: 763). Muchas de las conclusiones de Bowlby fueron puestas en práctica para ser observadas por Mary Ainsworth, primero en Uganda y posteriormente en Baltimore. En ellas se reveló la aparición de patrones característicos de interacción madre-bebé. Se realizaron análisis por separado de las situaciones de alimentación, la interacción madre-hijo cara a cara, el llanto, el saludo y el seguimiento del niño o niña, el equilibrio en la exploración del apego, la obediencia, el contacto corporal estrecho, la conducta de aproximación y el contacto afectuoso (Bretherthon, 1992: 765). Bell y Ainsworth (1972) concluyeron que, lejos de ser pernicioso un contacto excesivamente estrecho o de sobreprotección, «un bebé cuya receptividad materna le ayuda a conseguir sus fines desarrolla confianza en su propia capacidad para controlar lo que le ocurre» (1972: 1188). A partir de la década de los setenta, siguiendo a Bretherthon (1992: 767), muchos de los estudiantes de posgrado de Ainsworth empezaron a publicar sus propios trabajos, como Silvia Bell, que examinó la relación entre la permanencia de los objetos y el apego; Mary Main, que estudió la capacidad de los niños pequeños seguros e inseguros para implicarse en actividades lúdicas y en la resolución de problemas; Mary Blehar, que realizó el primer

estudio sobre el apego y el cuidado no materno, o Alicia Lieberman, que investigó el apego y las relaciones con los iguales en preescolar. Muchos estudiantes de Johns Hopkins que habían ayudado a Ainsworth con el análisis de los datos del proyecto de Baltimore más tarde redactaron artículos y tesis doctorales sobre temas relacionados con el apego, como Robert Marvin, que escribió sobre la asociación de objetivos corregidos; Milton Kotelchuck, que estudió el apego paterno; Mark Cummings, que investigó el apego y la guardería; Mark Greenberg, que se centró en el apego en niños sordos, y Everett Waters, que documentó la estabilidad longitudinal de los patrones de apego de doce a dieciocho meses.

Así, retomando esta vuelta feminista al psicoanálisis, podemos señalar que, lejos de todo binarismo,

El cuerpo materno del apego no es el objeto primario del deseo, sino la relación constitutiva del mismo, su diferencia y mediación. Él no es tampoco el paraíso perdido del gran drama del nacimiento, [...] porque lo traumático no es nacer, sino caer del Edén [...] el cuerpo materno del apego no significa esa omnipotencia fantasmal que viene a satisfacer la carencia o indefensión radical, sino más bien el medio que separa y une, diferencia y abraza a la vez (Binetti, 2018: 106).

Y añade:

Lo que el cuerpo materno enseña [...] es la mediación de lo uno, el desdoblamiento, lo tercero matricial. Él es recíprocamente diferencia y unidad, parición y apego, separación y relación (ibíd.: 108).

Y es que ha sido, precisamente, ese arrancamiento de la relación con lo corporal originario material, del cuerpo materno como

origen, relación y desdoblamiento, lo que ha llevado a malestares del ser en la cultura como imposición, corte, castración y trauma. Frente al deseo en falta, aparece el deseo medial, «capaz de reponer la cultura en continuidad esencial con su propio cuerpo como desdoblamiento creador del mismo» (ibíd.):

El primer juego creador, el originario y arquetípico, acontece en el cuerpo materno y lo hace no solo en términos ontológicos sino también físicos, psíquicos y culturales. La humanidad juega, antes que todo y sobre todo, con la madre, para jugar luego con todo lo demás (ibíd.: 109).

El arte como reinaugurador de la relación fundante

En su obra The shadow of the object. Psychoanalysis of the Unthought Known, Christopher Bollas plantea que el objeto artístico tiene la capacidad de evocar la relación fundante y simbiótica madre-hijo. El objeto transicional, primer acto creativo del bebé, supone un ejercicio de desplazamiento del cuerpo materno al mundo:

> Con la creación del objeto transicional por parte del bebé, el proceso transformacional se desplaza del entorno materno (donde se originó) a innumerables objetos-subjetivos [...]. Lo que era un proceso real puede desplazarse a ecuaciones simbólicas que, si cuentan con el apoyo de la madre, mitigan la pérdida del entorno-madre original. En cierto sentido, el uso de un objeto transicional es el primer acto creativo del bebé (Bollas, 2017: 4).

En la vida adulta, esta búsqueda permanecerá presente y cada encuentro con ese objeto, al que Bollas renombra como «transformacional», supondrá una fusión estética y existencial que recuerda lo no expresado con palabras, ese momento preverbal de una vida psíquica temprana:

> Suele ser con ocasión del momento estético [...], cuando un individuo siente una profunda compenetración subjetiva con un objeto (un cuadro, un poema, un aria o una sinfonía, o un paisaje natural) [31] y experimenta una extraña fusión con el objeto, un acontecimiento que reevoca un estado yoico que prevaleció durante la vida psíquica temprana [...] una sensación psicosomática de fusión que es el recuerdo que el sujeto tiene del objeto transformador. Esta anticipación de ser transformado por un objeto

—en sí mismo un recuerdo yoico del proceso ontogenético— inspira en el sujeto una actitud reverencial hacia él, de modo que, aunque la transformación del yo no tenga lugar en la escala que alcanzó durante los primeros años de vida, el sujeto adulto tiende a nominar tales objetos como sagrados (ibíd.: 5).

Y continúa, señalando algo fundamental:

La sociedad no puede satisfacer las necesidades del sujeto, como la madre satisface las necesidades del bebé, pero en las artes tenemos un lugar para esos recuerdos ocasionales: recuerdos intensos del proceso de transformación del yo (ibíd.: 14).

El arte, su contemplación y su realización, convoca lo más profundo del sujeto, haciendo emerger un recuerdo preverbal en que la relación con la madre fue el primer proceso transformador del sujeto, y el objeto transicional, el primer objeto que logra mediar entre la madre, el sujeto y el mundo:

Con la creación del objeto transicional por parte del recién nacido, el proceso transformacional se desplaza del entorno materno (donde se originó) a innumerables objetos-subjetivos, de modo que la fase transicional es heredera del período transformacional, ya que el bebé evoluciona desde la experiencia del proceso hasta la articulación de la experiencia (ibíd.: 4).

El proceso creador, la práctica artística, puede convocar un modo o unos modos o estados del ser que, en palabras de Bollas, promueven una relación entre el sí mismo y el otro, que pueden establecer un entorno mnémico en el que el individuo reexperimenta y recrea experiencias y estados del ser anteriores de la infancia y su relación intersubjetiva, cuando fue transformado y sostenido. Estados,

modos de profunda concentración que, lejos de estar vacíos o alejados de la existencia, convocan existencia pasada y presente, momentos psicosomáticos, de pensamiento no analítico, corporeizado y tácito, en los que la metáfora y lo simbólico entran en comunión con la comprensión del ser en relación en el conjunto de la vida (ibíd.: 65). Estados que convocan lo que Bollas llama «el objeto conservador»:

Los estados de ánimo [...] suelen conservar algo que fue pero ya no es. Llamaré «objeto conservador» a esa experiencia-memoria almacenada en el mundo interno. Un objeto conservador es un estado del ser que se conserva intacto dentro del mundo interno de una persona: no está destinado a cambiar, y actúa como contenedor mnémico de un estado del yo particular conservado porque está vinculado a la negociación continua del yo infantil con algún aspecto del entorno parental temprano (ibíd.: 70).

El arte y su práctica, la contemplación y la acción, renuevan el estado de apego, la relación primaria que nos sostenía y nutría a un tiempo, de marcado carácter corporal y maternal, donde cuerpo y pensamiento, cognición, emoción y afecto constituían un todo. Un estado de bienestar activo —un objeto conservador— que nos enseñó a conocernos como parte de un contexto filial y extenso a un tiempo. Por ello el arte es el antídoto de la individualidad, porque convoca la relación fundante de la cultura, por la cual la palabra, a través de la metáfora, o el gesto, el ritmo, la percepción, el sonido o la imagen creada, nos recuerda nuestro origen relacional, nuestro sentido de pertenencia a un otro que nos ha ayudado a comenzar a vivir.

■

29 J. Bowlby, «Maternal Care and Mental Health», World Health Organization Monograph (Serial No. 2), 1951.

J. Bowlby, «The Nature of the Child's Tie to his Mother», International Journal of Psycho-Analysis, XXXIX, 1958, 1-23.

30 Inge Bretherton, «The Origins of Attachment Theory: John Bowlby and Mary Ainsworth», Developmental Psychology, núm. 5, 1992,759-775.

31 Es el síndrome de Stendhal.

14

Crear, cuidar, pensar, amar

Pensar en los orígenes del arte, de la práctica artística, nos lleva, como hemos señalado al hilo del capítulo anterior, a pensar en los aspectos fundamentales del ser humano en cuanto humano, en los orígenes, donde nos sostiene una relación inicial que consiguió que saliéramos adelante. Desde hace años trato de abonar mi conocimiento con lecturas ajenas a la crítica y la historia del arte, por no ser estas disciplinas suficientemente críticas con los fundamentos de la práctica artística, y dejar intacto a veces el canon, del que hemos hablado largamente en este libro en otros apartados, y otras veces por no preguntarse siquiera por las causas por las que los humanos no solo seguimos haciendo arte, sino que seguimos apreciándolo.

Desde una visión humanista, y desde luego feminista, es necesario pensar, como lo hacíamos en el capítulo anterior, más allá de para qué sirve crear, por qué creamos, qué es lo que nos impulsa y por qué apreciamos las creaciones artísticas, qué convoca la creación y cómo somos convocados cuando nos surmergimos en el proceso.

Apoyada en la biología, la antropología y la teoría del apego en psicología, que ya hemos abordado —en una especie de cosiliencia, que llega a conclusiones similares desde disciplinas diversas—, sostengo que el arte, sus inicios y su práctica están ligados al vínculo primigenio que los humanos establecemos con los otros en el mundo. Esa relación, primero a través del hecho de mirar y ser mirado, de reconocer y ser reconocido, del movimiento, del ritmo y la cualidad especial, hace al ser humano sentirse seguro, vinculado, perteneciente a la comunidad, ser alguien —tener una identidad— dentro del grupo y, lo que es más importante, más allá del grupo. Más allá de todo ello, ha permitido estabilizar y dar sentido a los acontecimientos, estados del ser en el mundo y sus avatares. La práctica artística, además, a través de la maestría técnica, del hacer, del aprender haciendo, ha propiciado un sentimiento de capacidad

frente a un mundo de incertidumbre e impredecibilidad que le ha unido a este y le ha reconciliado con sus incertidumbres. Y, de nuevo más allá de todo ello, el arte convoca en su universalidad, haciendo que nos «sintamos parte», más allá del grupo humano, del hecho de estar vivos y saber de nuestra fragilidad. Han sido muchos los autores y sobre todo las autoras que me han acompañado en esta apertura a un modo bien diferente de concebir la creación, pero, sobre todo, las psicólogas con una visión no patriarcal de la psique humana, como ya he señalado, y unas cuantas biólogas y antropólogas que ven en el arte mucho más que una herramienta de atracción que asegure el mantenimiento de la especie, como ha sido considerado por muchos antropólogos y algún psicoanalista. Entre ellas quiero destacar a Ellen Dissanayake, cuya obra llevo siguiendo desde hace décadas y de quien me considero discípula.

En el capítulo anterior atisbamos otros modos de acercarse a los orígenes de la psique humana y su relación con el arte, con el objeto artístico. En este capítulo quiero acercarme desde una postura más antropológica, que señale no solo por qué creamos, sino qué nos aporta y qué funciones implica en nuestra relación con el mundo y los otros.

De la violencia como base a la cooperación como necesidad

Antes de adentrarnos en el tema, es necesario dar un giro en la perspectiva sobre el relato de la humanidad que vincula el desarrollo a la competencia violenta por los recursos y a la concepción de la vida como una lucha de poder sobre los otros. Ese relato inunda nuestro imaginario desde nuestra socialización, no solo a través de los manuales escolares, sino también de los universitarios, a través de los libros de historia, que se centran en guerras, violencias y tratados, en rivalidades entre pueblos e individuos, y a través de textos de antropología que relacionan, legitiman y naturalizan el progreso con la lucha violenta por los recursos materiales y humanos. El sufrimiento psicológico derivado, como señalan Levinton y Serrano (Levinton, 2021), no se debe tanto a la incertidumbre de la vida como a la falta de confianza:

> El modelo individualista, competitivo y consumista no impulsa a confiar en los demás y percibirlos como amigables, al contrario, los demás son vividos como rivales con los que hay que competir, cuando no eliminar. Al perder la confianza en vivir en armonía con el entorno, necesitamos control. Por lo tanto, se incrementan la desconfianza, el miedo [...] inseguridad, aislamiento (2021: 88).

> Cuando se vive en un contexto patriarcal y neoliberal, se aprende la lengua individualista, competitiva y polarizada, y el otro no es tenido en cuenta como un igual al que se le debe respeto (ibíd.: 112).

Toda una cultura al servicio de la legitimación de las actitudes violentas como naturales del género humano y en la que el poder se comprende como dominación y obediencia. Toda una cultura al servicio de embellecer lo inhumano para, así, hacerlo, como hemos

señalado varias veces a lo largo de este libro, bello, admirable y humano. Como señala Alfredo González Ruibal, a pesar de que los hombres del calcolítico empleasen más tiempo en cultivar la tierra que en el uso de la violencia, prefieren identificarse como guerreros y cazadores más que como agricultores, y ello ocurre a través de elementos estéticos que subliman la violencia:

Los procesos de sublimación involucran necesariamente a la estética. ¿Cómo volvemos bello el despotismo? Creando imágenes bellas del déspota (cuadros, estatuas ecuestres) y rodeándolo de belleza (palacios, monumentos). ¿Cómo volvemos hermosa la guerra? Fabricando armas hermosas. Se dedica mucho tiempo a las armas. Buena parte de ese tiempo no se emplea en incrementar su letalidad, sino en hacerlas más bonitas. La guerra, así, se vuelve bella: una forma de sublimación que lleva enviando gente al matadero desde hace cinco mil años (González Ruibal, 2023a).

Sin embargo, y obstinadamente, la supervivencia de la humanidad depende más de la cooperación que de la competitividad y el aniquilamiento del otro, por muy bellamente que se construya. «El modo de vida de búsqueda de alimentos y caza de nuestros antepasados homínidos requería no solo individuos competitivos y con recursos, sino también grupos sociales fuertemente unidos que pudieran trabajar juntos con confianza y lealtad, convencidos de la eficacia de sus acciones conjuntas» [32] (Dissanayake, 2000: 9). Cuando un estudiante preguntó a la antropóloga estadounidense Margaret Mead cuál consideraba ella el primer signo de civilización en la humanidad, contestó que fue un fémur fracturado y luego sanado. Ningún animal sobrevive a una pierna rota el tiempo suficiente para que el hueso sane. Por ello, un fémur roto que se ha curado es la prueba de que alguien se ha tomado el tiempo para quedarse con la persona accidentada, le ha vendado la herida, la ha llevado a un lugar seguro y la ha ayudado a recuperarse. Ayudar y cuidar a alguien cuando tiene dificultades es el momento en que comienza la civilización. Dos perspectivas completamente diferentes de nuestros orígenes y modos de comportamiento que merecen ser revisadas.

Para ello, debemos adentrarnos en el concepto de la neotenia, esencial para comprender no solo nuestra biología sino también nuestra manera de relacionarnos. La neotenia (del griego neo-, «joven», y -teinein, «extenderse») se caracteriza por la conservación del estado juvenil en el organismo adulto en comparación con su ancestro debido a un retraso pronunciado del ritmo de desarrollo corporal que se lleva a cabo normalmente. En el caso de los humanos, la causa tiene que ver con los cambios específicos en la morfología de las mujeres al acceder a la bipedestación. La bipedestación requirió cambios anatómicos generales en los homínidos que incluyeron alteraciones en los huesos, músculos y otros tejidos en los pies, las piernas, las manos y las caderas para poder mantenerse de pie y correr. Esta bipedestación fue esencial para liberar las manos que permitirían acarrear, sostener, expresarse, y ello contribuyó a cambios en la relación y hábitat, la fabricación de instrumentos —y el arte— y el desarrollo cerebral. Hace cuatro millones de años el cerebro del ser humano se amplió en más del doble, pasando de 450 centímetros cúbicos a 1.100 (Mithen, 1996). Este cambio influyó de manera determinante en la pelvis femenina y el cerebro del feto para que pudiera nacer. La pelvis se volvió flexible a la hora del parto, capaz de abrirse hasta doce centímetros, al tiempo que los bebés desarrollaron una fontanela que permitió comprimir el cráneo temporalmente en el proceso del parto. Sin embargo, esos ajustes no fueron suficientes y poco a poco los humanos nacimos cada vez más inmaduros, seguramente para que las mujeres pudieran dar a luz a bebés de un modo seguro pero cada vez menos sencillo. Recordemos la dificultad de los bebés que, a diferencia de los primates, asoman la cabeza «de espaldas» al rostro de la madre y deben ser girados en el momento del parto para poder sacar los hombros y, con ellos, el resto del cuerpo. Dissanayake señala, citando a Leakey (1994) y a Morgan (1995), que un embarazo «a término», si igualamos el concepto «a término» con nuestros parientes primates, duraría veintiún meses y daría como resultado un bebé de 12,5 kg. A pesar de que las humanas son de la misma talla que las grandes primates, su constitución bípeda les hace dar a luz humanos con un alto grado de inmadurez en el momento del nacimiento, de tal modo que su cerebro continúa creciendo fuera del útero. Entre el nacimiento y los cuatro años, su cerebro triplica su tamaño.

¿Qué implica este grado de neotenia, este nacimiento inmaduro? Implica al menos dos aspectos. Primero, la necesidad de crear lazos afectivos que aseguren el final de la maduración fuera del cuerpo materno. E implica la necesidad de vínculo de esa mujer con el grupo para asegurar su crianza.

¿Cómo se construyen desde el inicio esos lazos afectivos? Tanto la antropología como la biología y la psicología nos hablan de las relaciones de apego, elemento fundamental no solo para la supervivencia física sino para el desarrollo sano del nuevo ser humano. Ser amado no solo garantiza el aporte nutricional esencial para el desarrollo, sino que asegura una psique que confía en sí mismo y el otro.

Dignos de ser humanos, de Rutger Bregman

¿Y si resulta que es el altruismo y no la competitividad feroz el impulso natural del ser humano?, se pregunta Rutger Bregman. Su obra constituye un esfuerzo por desmontar todas las teorías del «mono asesino» y de la «capa de barniz», según las cuales los humanos tenemos un comportamiento violento y competitivo por naturaleza y solo la cultura es capaz de contenernos. A través del desmontaje de muchas de las narrativas sobre la violencia y el comportamiento humano, Bregman señala el afecto y la vida social como verdadero cimiento de la relación humana, de acuerdo con las teorías señaladas anteriormente, haciendo suya la expresión del biólogo Martin Nowak, que varió la frase «struggle for survival» [«lucha por la supervivencia»] por «snuggle for survival» [«acurrucarse para sobrevivir»] (Bregman, 2021: 29). Bregman desmonta desde la narrativa de la extinción de la población en la isla de Pascua por el extractivismo radical de la madera y el enfrentamiento entre grupos rivales hasta obras como El señor de las moscas o el famoso experimento Milgram, que profundizaba en el placer humano ante el dolor ajeno. Son muy reveladores algunos de los datos que aporta sobre la evolución, al asegurar que los rasgos centrados en el aprendizaje social, la cooperación y la mansedumbre son garantía de supervivencia, así como aquellos relacionados con las personas que se han visto obligadas a enfrentarse en las guerras; al respecto, dice: «Después de la Segunda Guerra Mundial [...] diversos historiadores empezaron a entrevistar a los veteranos y descubrieron que más de la mitad no había matado nunca a nadie [...]. La mayoría de los soldados no intentaban matar al enemigo» (ibíd.: 111-112). Un joven, reclutado y obligado a participar en una guerra contra otros jóvenes, decide no disparar porque precisamente su carácter humano se lo había impedido.

Rutger define, de hecho, las noticias de los medios de comunicación como alimentadoras de la imagen negativa del ser humano, pues estos tienden a subrayar y difundir informaciones relacionadas con

la violencia y acrecientan la desconfianza entre los humanos, forjando el miedo y el recelo como base de las relaciones humanas. Es el llamado «efecto nocebo», por el cual se incide en los elementos negativos del ser humano como propios de la genética. Como señala el arqueólogo González Ruibal, «las sociedades han encontrado habitualmente formas de acotar el conflicto, y esto es algo de lo que nos olvidamos, quizá porque evitar un genocidio es menos impactante que el propio genocidio» (2023a).

Sin embargo, Bregman sí admite que el sentido de pertenencia —que nos hace ayudarnos— puede ser también causa de enfrentamiento con otros grupos, sobre todo si existe una red de comunidad que lo acompaña y da consistencia al grupo. Este punto plantea un elemento positivo y negativo a un mismo tiempo, porque de algún modo señala al afecto como el motivo por el que se defiende al grupo, resaltando la empatía a lo conocido y similar, y por otro la justificación —a través de las ideas que inciden en la diferencia y la deshumanización del otro— del uso de la violencia. Es decir, el humano necesita un motivo para ser violento: la amenaza a su grupo de pertenencia y la diferencia radical con su grupo. No está hecho ni para disfrutar de la violencia ni para superar los efectos de la violencia.

El síndrome de estrés postraumático ha acompañado a los veteranos de las guerras porque han visto, ejercido o sufrido una violencia para la cual no estamos diseñados como humanos.

Creo necesario desmontar la falacia del ser humano como individualista, violento y competitivo. Podríamos aventurar que, contrariamente al relato que se nos ha proporcionado sobre nosotros mismos y nuestros terribles instintos egoístas, hay que desmontar la falacia de un carácter naturalmente agresivo para ejercer la violencia. Son necesarias, precisamente, una educación y una cultura que insistan en legitimar las acciones violentas, una y otra vez y, además, las considere bellas: otro género despreciable, otra significación sexual aborrecible, otra raza inferior, otra clase social perezosa y envidiosa, otra procedencia que genera desconfianza, incluso otra generación que nos arrebata los bienes que nos pertenecen. De otro modo, la violencia no es posible. Como señalamos citando a Rilke en la clase de gimnasia, es necesario

educar en la deshumanización para, precisamente, dejar de ser humanos.

El mito de la masculinidad violenta, el tiempo de los padres

Sarah Blaffer Hrdy, al igual que Bregman, deconstruye el relato de los hombres como seres competitivos y violentos en su obra Father Time (2024). Apoyándose en la neurociencia, llega a conclusiones similares a los teóricos y teóricas que hemos citado, esto es, que hay que educar duramente en la competitividad y la violencia, en el miedo, la desconfianza y la amenaza para construir hombres violentos. Como hemos comentado a lo largo de este libro, los humanos no estamos hechos para que no nos quieran. Debe haber un desarraigo inicial que los arrebate de una infancia de apego y afecto, los eduque en la brutalidad y el desamor, en la dureza de no ser amados y no amar, para construir, como ya se ha dicho varias veces antes, seres atemorizados ante el otro, ante las mujeres como amenaza y ante lo femenino como espacio de vulnerabilidad, temor y símbolo de la otredad. Hace falta una deseducación y socialización en la identidad cerrada de género —hombres blancos — como único sentido de pertenencia posible ante las amenazas de todo lo otro desdeñable. Nos remitimos a esa educación que señalábamos en el segundo capítulo, los cimientos de una cultura violenta y el modelo individualista, competitivo y consumista que señalan Levinton y Serrano líneas atrás.

Si ello no ocurre, si esa masculinidad no se educa en la competitividad y el miedo a lo diverso, si los niños crecen en una cultura de afecto y atención parental, si realizan una separación saludable de una madre que les apoya, de un padre que les quiere, con unos referentes de ambos como seres independientes y afectuosos, devienen asimismo hombres atentos a los otros, y si los hombres cuidan, cuidan como las mujeres que cuidan. Blaffer Hrdy aporta multitud de pruebas basadas en la neurociencia y en experimentos realizados con cuidadores primarios (los que se hacen cargo del cuidado esencial y de quienes depende la supervivencia del otro) y cuidadores secundarios (que ayudan pero no son los responsables primeros). Mientras que la activación en los «ayudadores» se registraba en la zona neocortical, relacionada con

la empatía, en aquellos cuidadores primarios, que se hacían cargo en primer lugar del cuidado de la criatura, se activaban las redes que implicaban la amígdala y el hipotálamo, que tienen que ver con la hipervigilancia, zonas mucho más antiguas del cerebro que normalmente solo se activaban en las madres. Es decir, cuando un hombre es el responsable de la vida del niño o niña y de él dependen su seguridad y bienestar, se activan las zonas límbicas, las más antiguas, que se consideraban exclusivas del cuidado materno (Blaffer Hrdy, 2024: 76). Michael Lamb, psicólogo del desarrollo, señaló que «con la excepción de la lactación, no hay evidencias de que las mujeres estén predispuestas biológicamente a ser mejores progenitores que los hombres». Este psicólogo, junto con otros colaboradores, compiló un informe sobre el cuidado paternal y descubrió que, a lo largo de las culturas, había al menos un 40% de implicación masculina en los cuidados. Las convenciones sociales, no los imperativos biológicos, subrayan la división tradicional de las responsabilidades parentales (ibíd.: 18).

Construyendo, retomando el apego

Los animales, y en especial los mamíferos y los primates en particular, desarrollan lazos de afectividad mutua desde el mismo momento del nacimiento. En el caso de los humanos, estas relaciones no articuladas verbalmente, de juego de miradas, gestos y sonidos, se prolongan durante los primeros años. Movimientos de la cabeza y el cuerpo, gestos y expresiones faciales, sonidos variados en perfecta sincronía o simultaneidad: las madres y sus crías crean las denominadas «protoconversaciones». Es lo que se llama «sintonización de los estados emocionales», base del apego, cuya teoría analizaremos más adelante. Dissanayake afirma que esas interacciones se desarrollaron durante la evolución humana porque fomentaron y fueron la base de los lazos afectivos, del amor entre la mujer madre y su cría frágil e indefensa. Un amor que permitiría y motivaría a la mujer dispensar de modo devoto el cuidado y la atención necesarios para la supervivencia de la cría (Dissanayake, 2000: 15).

Esta relación se va desarrollando a lo largo de horas, días, semanas y meses y constituye una serie sumamente elaborada y compleja de secuencias dinámicas y pautadas, a través de ritmos y modos, que consiguen sostener las emociones de cada una de las partes —madre/padre-cría— mientras se comunican. Esta «comunión emocional», como la denomina Dissanayake, se convierte en un elemento tan crucial en los humanos que los bebés nacen con vías cerebrales especializadas para buscar y responder a estas señales rítmicas y modales resaltadas y elaboradas de otros seres humanos (Aitken, Schore, Trevarthen, en Dissanayake, 2000: 16). Esa relación será la base para el desarrollo emocional y empático posterior vinculado con la capacidad de compartir, acordar, consensuar, tener simpatía o empatía y participar de la vida social. Sus huellas quedarán en los gestos faciales y corporales que constituirán el lenguaje no verbal y los tonos y modos de nuestra voz y que indican nuestra capacidad de comunicación con los otros, nuestro miedo o nuestro aislamiento. Será nuestra especial

sintonización con los demás.

Todo ello lo encontramos también en las artes, en la percepción y la experiencia de las artes. Modos y ritmos, aquellos que vivimos por primera vez oyendo y sintiendo el latido acompasado de nuestras madres en el útero materno, y luego inundados por una mirada mutua —mirábamos y éramos mirados—, balanceos rítmicos de acogimiento, sonidos repetidos y suaves se reinauguran en la experiencia de las artes: de la danza, donde el cuerpo se pone en juego; de la música, donde reconocemos la infinita sensación de éxtasis cuando los ritmos se acompasan y los modos recogen unos tonos especiales; o en la visión de una obra, que, a través de la composición, la estructura, la relación formal y material, recoge la experiencia no verbal del abrazo o la profunda sensación de ser querido articulada por ritmos, modos y estructuras.

Lo verdaderamente significativo en la vida no está codificado a través de las palabras. El arte, las artes, como la sintonización afectiva preverbal, nos ofrecen vínculo, reciprocidad, sensación de pertenencia, competencia, proporcionan significado y amplían nuestro sentido del ser.

A partir de aquí, y siguiendo a Dissanayake, me gustaría ahondar en esas características que asocian el apego y las artes: vínculo y reciprocidad, sentido de pertenencia, encontrar y dar sentido, competencia corporal y elaboración, y estética.

Vínculo y reciprocidad

Conviene comprender cómo madres o personas cuidadoras primarias [33] ejercen con sus crías la reciprocidad y el vínculo, porque si para los animales esta relación es importante, emocionalmente para las crías humanas y sus madres, expresada, coordinada, sincronizada, elaborada de modo interactivo entre los dos, es de vital importancia. Los cuidadores serán mejores cuidadores si la mirada, los gestos y las expresiones de su cría los acompañan y recompensan emocionalmente y, a la inversa, una cría que encuentra en la mirada de su madre, padre o cuidador afecto, juego y vínculo desarrollará a su vez una capacidad de respuesta emocional que mantendrá en su relación con los otros. Una relación en estos primeros meses y años que se aproxima a la seducción, al enamoramiento, a ser embriagado por la mirada y los gestos de uno y otro, de una y otra. Es una relación que solo se parece a la de los amantes. De hecho, parece que son las únicas dos relaciones —la del bebé-madre y la de los amantes— en las que las miradas se sostienen durante más tiempo, en las que los ojos se encuentran y pierden en los ojos del otro, de la otra. Como señala Dissanayake (ibíd.: 13), citando a Baron-Cohen (1995: 118), en la mayoría de las situaciones sociales sostener la mirada es incómodo, con dos excepciones: entre amantes y entre madres e hijos.

Esta relación está modelada a través de la mirada, como hemos señalado, pero también a través del sonido y las formas. A las tres semanas, los bebés pueden percibir la similitud entre colores brillantes y canciones fuertes (Lewkowicz y Turkewitz, 1988). A los seis meses pueden reconocer la relación entre un sonido continuo (sin pausas) y una línea continua (Wagner, 1981). Los recién nacidos, incluso los prematuros, son receptivos a las voces humanas y las prefieren por encima de cualquier otro sonido (Dissanayake, 2000: 43), y prefieren la voz de su madre a cualquier otra voz. Son sensibles a la configuración de los rostros, especialmente los ojos, a los que miran diez veces más que a la boca entre los siete y once meses de edad. Pueden imitar gestos, vocalizaciones y movimientos

de apertura y cierre de manos. El lenguaje, mucho antes de que se convierta en palabras articuladas a través de sonidos, emerge como una necesidad emocional de vínculo y pertenencia. Y este lenguaje preverbal continúa existiendo a través de la entonación, el ritmo, el énfasis, el tempo, la amplitud, las pausas y la calidad de la voz (ibíd.: 46). Todo ello articula las primeras y esenciales protoconversaciones en las que la imitación emerge como una necesidad o un intento de agradar al otro, de estar «para» el otro, y el juego, como una oportunidad de encajar en el grupo.

De este modo, la relación, la sintonía, se articula a través de la intensidad, del contorno melódico, la duración o el ritmo. Ya a la edad de seis meses, los bebés pueden anticipar el clímax —de un cuento, una canción, un juego— y esperar sin aliento a que acontezca. De este modo, señala Dissanayake:

Los cerebros humanos responden a las señales de amor o interés especial y estas son reconocidas (procesadas) como tales por nuestros diferentes sentidos, que nos llegan a través de cierto tipo de expresiones faciales (vistas), sonidos vocales agradables (oídos) y movimientos corporales rítmicos (sentidos). Cuando estas señales se exageran y siguen un patrón temporal, afectan al máximo al sistema nervioso del bebé: es decir, se procesan en el cerebro como «buenas» —«afiliativas»— y se traducen automáticamente en emociones de deleite y placer. Cuando se comparten con otro («coinciden» o son reflejadas por otro), dan lugar a estados que pueden denominarse sintonía (Stern, 1985), resonancia inter-jo, «el espacio del nosotros» (Nakano, 1996) o mutualidad [34] (Dissanayake, 2000: 38).

Las dinámicas de imitación/coincidencia, reciprocidad, sintonía y comunión emocional predisponen al nuevo ser a la interacción, a participar en el juego estímulo-respuesta, a la empatía, la sincronización y el sentido de pertenencia, preparándolo no solo para la relación interpares sino para el vínculo con la comunidad.

Este vínculo no solo garantiza la supervivencia y el desarrollo de la

especie humana inmadura, estimula y conforma nuestro cerebro, lo hace desarrollarse socialmente y le ofrece los primeros patrones de relación humana. Además, es la base de la respuesta a los estímulos estéticos y artísticos futuros, uniendo respuesta estética, conocimiento corporal con emoción.

Este amor madre-hijo sigue sosteniendo el desarrollo de la infancia en nuestra sociedad, incluso en las más duras condiciones de individualidad y falta de sentido de lo común. Está tan normalizado que se da por supuesto y no se valora lo que supondría su ausencia en nuestras sociedades. Hace unos años tuve la oportunidad de observar la crueldad con la que la sociedad actual devuelve ese sentimiento amoroso a las madres con pocos recursos económicos en situación de vulnerabilidad. Realicé durante cuatro meses un taller de arteterapia para mujeres a las que se le había retirado la custodia de sus hijos y se encontraban en una situación intermedia, durante la cual debían demostrar capacidad y habilidades de cuidado hacia sus hijos e hijas en una institución. La mayoría eran mujeres que habían nacido, ellas también, en entornos vulnerables y vulnerados, con pocos o ningún recurso económico, pero que amaban a sus hijos de la forma en que habían aprendido a hacerlo y no querían separarse de nuevo de ellos. Muchas, si no la mayoría, habían sufrido trauma, abuso infantil y diversas formas de explotación sexual y económica. Me sorprendió su determinación a no abandonar a sus hijos en un territorio que no les ofrece soluciones habitacionales. ¿Dónde estaban los padres? La institución daba por supuesto que quienes se debían ocupar de los hijos eran únicamente las mujeres, algunas de ellas con cuatro o cinco hijos, lo cual complicaba hasta la imposibilidad afrontar un proyecto vital fuera del amparo de esas instituciones. Asistí a la dureza de los continuos diagnósticos y juicios que sobre ellas hacía la institución: a veces sobreprotección a los hijos, a veces negligencia, la mayoría diagnosticadas con depresión, lo que planteaba dudas a dicha institución acerca de la capacidad de cuidar; a veces los informes señalaban que llegaban demasiado tarde de trabajar —como si el horario laboral dependiera de ellas— y no podían ocuparse adecuadamente de sus hijos, o que estaban en paro y no podían mantenerlos... Todos los informes hablaban no de su capacidad vincular y apego, sino de su incapacidad. Una de ellas me dijo: «La diferencia de nosotras con las otras madres es que nosotras somos

mujeres pobres. La pobreza te convierte en objeto de diagnóstico y sobrediagnóstico una y otra vez, estás perdida. Da igual lo que hagamos, somos objetos de juicio una y otra vez». Me pregunto por qué esta sociedad, en vez de valorar su capacidad de vínculo y reciprocidad en los momentos más difíciles, las enjuiciaba y diagnosticaba una y otra vez, arrebatándoles su humanidad cuidadora. La mayoría no logró recuperar a sus hijos, y la responsabilidad de la sociedad se desvió hacia la culpabilidad de las propias mujeres. De nuevo, de la responsabilidad colectiva a la individual.

Si fuéramos conscientes de la importancia de esta relación vincular, sustentada en el amor hacia los hijos, si fuéramos conscientes de cómo esos procesos de reciprocidad y sintonía marcan el desarrollo de los nuevos individuos, los moldean en su futura relación con los otros, quizá valoraríamos esa capacidad por encima de las carencias —económicas, fundamentalmente—, apoyaríamos a las mujeres en el tratamiento de sus traumas y de su pasado vulnerado y enfatizaríamos la necesidad de recuperar un vínculo saludable entre ambos, eje de la comunicación futura de los niños.

Bessel van der Kolk cita al psiquiatra Pierre Janet: «Cada vida es una obra de arte, creada con todos los medios disponibles». ¿Qué obra saldrá de estos niños y niñas institucionalizados, abandonados por sus padres y privados de madres que desean hasta la extenuación estar con ellos? ¿Mujeres a las que se penaliza y diagnostica y se las priva de recursos para mitigar, probablemente, heridas infligidas en su propia infancia? Señala Van der Kolk, refiriéndose a su estancia en la Clínica de Salud Mental de Massachusetts:

Tener un refugio seguro fomenta la autosuficiencia e induce una sensación de solidaridad y de amabilidad hacia las personas que sufren. Desde lo más íntimo del dar y del recibir del vínculo de apego, los niños aprenden que las otras personas tienen sentimientos y pensamientos que son similares y diferentes a los suyos. En otras palabras, «se sincronizan» con su entorno y con las personas que los rodean y desarrollan el autoconocimiento, la empatía, el control de los impulsos y la automotivación que les

permiten convertirse en miembros de la sociedad que contribuyen a la cultura social más amplia. Estas eran las cualidades de las que carecían dolorosamente los niños de nuestra clínica infantil (Van der Kolk, 2015).

Esta comunicación no necesariamente verbal, y esencialmente no verbal, se compone de miradas que se cruzan, imágenes, sonidos rítmicos similares a la cadencia poética, movimientos acompasados, gestos sincronizados en los que el pequeño ser se siente acogido —mirado, escuchado, acompasado físicamente— y respondido una y otra vez en una progresión armónica relacionada con una estructura emocional y afectiva que es también estética y presenta características visuales y formales. El fort-da acuñado por Freud, el ritual en el que el bebé arroja un objeto a la espera de ser recogido o arrastrado hacia sí y una vez recogido, lo vuelve a tirar y vuelve a recoger (o espera a que lo recojan), una y otra vez, da cuenta de esa necesidad de ser escuchado, entendido, de estar, en definitiva, en la vida del otro. Da cuenta de cómo manejar la ausencia del ser que lo ama a la vez que trata de asegurar su regreso, aunque sea de modo simbólico. Los primeros garabatos, señala Marisa Rodulfo (2008), responden a un paso siguiente de este juego que tuvo lugar, primero, en el cuerpo del niño y de su madre a través de la caricia. La caricia, el primer pincel, y la piel, el primer soporte.

El arte es un modo de simbolizar esa relación con lo más primordial del ser humano a través del vínculo más necesario, que nos constituye. De algún modo, y siguiendo las tesis de Dissanayake, el arte, en su gramática y configuración, evoca los ritmos, el mirar acompasado, la sincronización armónica que nos ofreció la mirada, el sonido y la caricia materna, la primera acogida en el mundo, la primera respuesta a la mano que se abría en el mundo, enseñándonoslo desde sus brazos. El Otro que nos relacionó con un afuera desconocido a través del afecto.

Si los responsables de los informes sobre la tutela fueran conscientes de la relación primordial de la que privan a sus menores, y del hondo dolor que causan a sus madres, quizá valorarían a esas mujeres a las que expulsan del sistema culpándolas de las consecuencias de un sistema injusto.

La unión madre-hijo, la extremadamente rica relación que se establece durante los primeros meses y años entre la madre y el hijo, determinará la futura relación de este con el grupo y su sentido de pertenencia. En este punto, Dissanayake diferencia entre apego y unión, decantándose por unión: «Si se puede atar, es de suponer que se puede desatar —pero la unión, como el pegamento epoxi, suena indestructible» [35] (2000: 50).

Sentido de pertenencia

Sentirse parte del pensamiento o preocupación de alguien, sentirse parte de un grupo o una comunidad es una necesidad y una característica humanas. No estamos preparados para no ser amados. La necesidad de comunalidad, de ser entre otros, de ser parte de otros se manifiesta desde la primera relación instauradora de vínculo y contacto, pero se expande a la comunidad y los otros, en los cuales encontramos semejanzas. Aprendemos a mirar y ser mirados, a tocar y ser tocados, a interactuar y adivinar, a través del primer entrenamiento de sincronía con nuestra madre, los gestos de placer y displacer, de entonamiento y desentonamiento afectivos. Somos en el contexto, con el cual operamos y que nos constituye. Es el espacio potencial donde se constituyen el juego y, a través de él, las interacciones con el medio. En este juego, la relación con el cuidador primordial, siempre presente, garantiza la seguridad del acercamiento a los otros.

Pero ¿cómo se produce este sentido de hacer comunidad, de formar parte? Del mismo modo que los otros animales no humanos muestran calma y tranquilidad ante nuevos seres como signo de que no son una amenaza, dando muestra así de afabilidad, los humanos, señala Dissanayake (ibíd.: 58), realizan rituales, gestos, ritmos y modos similares. Ella se refiere así a un grupo humano de beduinos egipcios:

La gente puede interrumpir una conversación ordinaria con un poema improvisado llamado ghinnawa (pequeña canción) que expresa sentimientos de vulnerabilidad [...]. Cantados o entonados con voz alterada, estos poemas utilizan términos metafóricos que evocan la infancia y revelan sentimientos de añoranza, tristeza e incluso autocompasión. Al expresarse de forma infantil, los poemas atraen la simpatía y la ayuda del orador, en lugar de la crítica moral [36] (Abu-Lughod, 1986, en Dissanayake, 2000: 58).

Los ritmos, modulaciones, estructuras formales que constituían la relación madre-hijo se repiten, replican o adaptan a nivel comunitario, donde el sujeto se integra en la comunidad, sintiéndose seguro y formando simbiosis con ella. Estos tonos, ritmos y modulaciones vuelven a replicarse, aumentados, en las relaciones amorosas, otra vez duales, donde este acercamiento que busca la empatía y la sincronización recuerda a las miradas, movimientos y gestos de la relación inicial entre madre y cría, que busca la intimidad y la sintonía emocional y corporal.

De algún modo, la relación dual inicial se replica en la relación amorosa y se multiplica y expande en la comunitaria, no ya con un miembro concreto, sino con todos los miembros de la comunidad a través de una identidad colectiva reforzada donde, por encima de los comportamientos egoístas, se refuerzan los de pertenencia, confianza y armonía mediante rituales de pertenencia y siempre con un componente estético:

Probablemente, si las ceremonias solo hubieran hecho hincapié en el individualismo desenfrenado, la novedad perpetua y la lealtad únicamente al interés propio inmediato, los individuos y grupos que las practicaban habrían disminuido y desaparecido [37] (Dissanayake, 2000: 61).

Este sentimiento garantizaba la supervivencia de los grupos humanos no solo porque estaban juntos físicamente, sino porque establecían lazos emocionales de afecto, que reforzaban y naturalizaban el cuidado entre sus miembros, o el dolor por la pérdida de uno de ellos, y paliaban su sensación de miedo ante una amenaza.

¿Cómo se ejecuta? Además de otras relaciones, lo simbólico y lo metafórico están presentes continuamente e implican el pensamiento corporeizado. Nuestra antropóloga pone como ejemplo las músicas rituales de los kalapalo de Brasil central, en las que la

persona narradora canta una historia con la participación de otra que responde y que señala de modo rítmico a favor o en contra o que repite determinadas frases. El modo en que ambas narradoras entonan, pausan o modelan su historia es crucial y compleja, para crear, mantener y desarrollar la anticipación y la atención de los oyentes (como las madres en los juegos infantiles). Y en ellos el cuerpo acompasa el movimiento y la entonación de la narración. La música «se considera explícitamente una forma de controlar y canalizar la agresividad y de fusionar a los miembros en un todo más amplio en el que las personas sientan una unificación del espacio y el tiempo y una solidaridad colectiva» [38] (ibíd.: 63).

Todas las ceremonias o rituales, como señalamos, participan de los mismos elementos que la comunicación inicial madre-hijo: captan el interés de sus miembros, les involucran en un ritmo compartido e infunden sentimientos de cercanía y comunión, logrando dinámicas que implican la imitación/coincidencia, la reciprocidad, la sintonía y la conexión emocional. De este modo se logra un sentimiento de identidad colectiva que podría ser descrito como un conjunto de círculos que se superponen, yuxtaponen y convergen. Pero, más allá de ello, y de los peligros y amenazas de las identidades colectivas cerradas «contra» otras identidades que pueden llevar al racismo o la xenofobia,

en medio y a pesar de los desafiantes choques de egos en el mundo exterior e incluso en el hogar, el dúo madre-hijo es el origen arquetípico de las auténticas capacidades afiliativas, empáticas y morales que hacen (y han hecho) posible la cultura —y la existencia — humanas [39] (ibíd.: 70).

Encontrar y dar sentido

Los humanos necesitamos explicaciones del mundo para sentirnos seguros, para entender nuestra función en él (pensando que, de algún modo, nuestra existencia cumple una función), para comprender qué nos ocurre, por qué suceden y nos suceden cosas. No podemos pensar que los acontecimientos son gratuitos y no causales. Los mitos, los relatos antiguos, son prueba de esta necesidad, y por eso tratan de interpretar causas y efectos de las experiencias humanas e incluso de los fenómenos físicos. La mente humana se convierte en dadora de sentido: interrelaciona memoria literal y tácita, previsión, imaginación, para tratar de prever lo que pueda ocurrir, comprenderlo y hacer un relato de ello que dé explicación al presente y nos aporte mecanismos de control sobre la realidad y sobre la posible realidad futura. Somos seres de relato, como señala Bruner.

En esta necesidad particularmente humana de dar sentido a la existencia, la organización cultural, artística y estética juega un papel importante: composiciones centrales o piramidales, jerárquicas u horizontales, simétricas, unificadas o fragmentadas nos explican la ordenación posible de nuestro universo y nuestro papel en él: desde las imágenes de las pinturas parietales, donde el humano establecía su relación con los animales y el mundo y tenía en cuenta las lunas para prever su alumbramiento [40] , hasta las imágenes visionarias de Hildegarda de Bingen, circulares y con el ser humano en el centro (Jesucristo), o las de Alberto Durero, pasando por otras mesoamericanas, con el río o el agua, o a aquellas otras jerárquicas de arriba abajo. Todas dan cuenta de cómo organizar el mundo, dónde nos situamos en él y cómo debemos aprender a comportarnos y ubicarnos en este esquema. Un esquema aprendido que se naturaliza pero que procede de una construcción cultural que intenta dar sentido para no sentirnos perdidos en la incertidumbre, tener el control, liberarnos o comprender nuestra sujeción. En el caso de las mujeres y grupos subalternos, este sentido «oficial» sirve para «naturalizar» la

subalternidad y justificar la falta de derechos políticos, sociales o jurídicos.

Las artes —la música, el teatro, la danza, las artes visuales— son, por tanto, dadoras de sentido en su amplio espectro y pueden ser —de hecho son— posibilitadoras de construcciones alternativas. Construyen relato a la par que lo renuevan y lo modifican; refuerzan visiones a la par que las desmontan; afrontan, refuerzan o contrastan puntos de vista de la realidad uniendo emoción y cognición, elaborando relatos comunitarios de opresión, pero también de emancipación.

Cuando era niña, mis padres me llevaban los domingos por la mañana a una misa muy especial, oficiada por jesuitas en los años setenta en Vigo. Era de los pocos lugares donde la misa se celebraba en lengua gallega, al igual que las canciones que allí se cantaban. Mucho más tarde descubrí que eran traducciones de cantos de liberación afroamericanos y antiesclavistas. Dos, «Kumbaia» [41] y «Venceremos» [42] , resuenan todavía en mi memoria infantil:

Kumbaia, señor, Kumbaia

Kumbaia, señor, Kumbaia

Non nos ves sofrer, Kumbaia

Non nos ves sofrer, Kumbaia

Non nos ves chorar, Kumbaia,

Non nos ves chorar, Kumbaia,

Non nos ves morrer, Kumbaia,

Non nos ves morrer, Kumbaia,

señor, Kumbaia.

Y otra, que siempre se cantaba unida a la anterior:

Venceremos nós, venceremos nós,
algún día venceremos,
Dende o fondo da noite
dime o corazón
que algún día venceremos.

Collidos das mans, collidos das mans,
coas mans de todos
faremos un camiño na noite.
Dime o corazón
que algún día venceremos.

Nós non temos medo,
nós non temos medo,
nós non temos medo hoxe.

Dende o fondo da noite
dime o corazón
que algún día venceremos.

Canciones que hablan de dolor pero de resistencia en comunidad, de sufrimiento y a la vez de apoyo mutuo y petición de ayuda, de abrazo en los momentos más difíciles y fortaleza conjunta. Recuerdo cómo las cantaba al unísono con otras voces adultas, con mi padre y mi madre de la mano, en aquella iglesia pequeña y oscura, probablemente un pequeño reducto de libertad en una ciudad de provincias de una España bajo la dictadura política tardofranquista más oscura todavía. Quizá esas mañanas de domingo forjaron en nosotros, en nosotras, una cierta capacidad resiliente que descansaba en un relato que reconocía la opresión, pero también el potencial de cambio y la certeza de un futuro en armonía. Un relato que ayudaba a soportar el dolor sin renunciar al cambio. Visto desde ahora, y ante los peligros de un sentido de pertenencia exiguo y binario, ese «venceremos», que rechina en mis oídos con sabor bélico, podría ser sustituido por «seremos felices» o, simplemente, «viviremos plenamente».

El lenguaje artístico, como todo lenguaje, organiza y es nuestro asidero en los momentos más complicados. El ritmo, la composición, la estructuración visual, la organización de la materia, la jerarquía visual, la repetición configuran una disposición que ayuda a comprender el orden interno y modifica el desorden psíquico, contribuyendo al equilibrio y la homeostasis.

Como señala Burkert (1996), contar una historia es estructurar el sentido. Vincula esta capacidad, más allá de las predisposiciones y beneficios psíquicos, con la necesidad biológica de resolver los aspectos más básicos de la supervivencia humana.

Las artes, como lenguajes, y nacidas en el mismo momento del lenguaje oral, permiten por tanto clasificar, ordenar y organizar a través de la visión, la capacidad simbólica, la participación manual y corporal. A través de los ritmos que pasan por el cuerpo y nuestros sentidos —el sonido, el tacto, el movimiento del cuerpo en el espacio, la mano sobre el soporte o el material que manipula— se ordena y organiza el ser en el mundo y se comprende a sí mismo como parte de él. Cuando además ese lenguaje se hace escrito, es compartido y almacenado y se produce la sensación de que los conceptos —los significantes— son autosuficientes para nombrar la realidad y podemos manejarnos sin la referencia terrenal a la que

aluden. La forma se separa de la materia y actúa de modo autosuficiente y casi omnipotente. Frente al exceso de alfabetización y escritura, que nos separa del mundo, las artes subsisten vinculándonos continuamente a él.

Ciencia y artes nos ofrecen, desde diferentes perspectivas, modos de comprender el mundo. La ciencia busca leyes universales que den explicación del mundo y puedan ayudar a prepararnos para el futuro; la cultura y las artes buscan memorias y significados que puedan convertirse en vivencias universales compartidas a través de la experiencia del humano con el mundo.

Competencia corporal

Dissanayake señala la importancia de lo sensorial en el conocimiento e interacción con el mundo y, en ese sentido, de las manos como elemento principal que modificó nuestro modo de conocer y relacionarnos:

La implicación manual y la interacción material con el mundo son multisensoriales —multimodales. Con las manos palpamos, apilamos, untamos, limpiamos, presionamos, ranuramos, cavamos, marcamos, escogemos, pinchamos, acariciamos, apretamos, cepillamos, sacudimos, flexionamos, estiramos, doblamos, giramos, torcemos y retorcemos. Lo que manipulamos tiene resistencia, flexibilidad, elasticidad, suavidad, dureza, humedad, sequedad, calidez, frescor, brillo, escurrimiento, pegajosidad, pulposidad, pastosidad, gomosidad. Suena agrietado, pastoso, oxidado, burbujeante, pegajoso, chirriante [43] .

Las manos han sido el elemento que nos ha permitido no solo descubrir, sino experimentar profundamente el mundo a través de un conocimiento que venía, precisamente, de manos que saben, que comprenden y están adaptadas casi de manera independiente —o absolutamente conectadas— a lo que el cerebro sabe. Unas manos que, a través de la repetición y el hábito, del tacto consciente, del hacer cuidadoso, saben. Unas manos, oídos, ojos y cuerpos que, a base de interactuar, procuran una sensación de competencia que devuelve al humano la certidumbre de saber del mundo y saber actuar en él.

Señala Marjorie O’Rourke Boyle (1998) que el extraordinario desarrollo del cerebro humano quizá pueda haber sido consecuencia de la evolución de la mano, y en este sentido tal vez Anaxágoras

tuviera razón al señalar que los humanos eran inteligentes porque tenían manos, yendo más allá de Aristóteles, que afirmaba que los humanos tenían manos porque eran inteligentes. Diferentes teóricos atribuyen a la mano un papel cada vez más determinante en la aparición del pensamiento simbólico.

La Grecia arcaica apreciaba la unidad entre habilidad y comunidad. Hefesto es el artesano dador de paz y productor de civilización. Cinco siglos más tarde, con la Grecia clásica esta apreciación se pierde y el artesano deja de ser apreciado en su habilidad, satisfacción interior, coherencia y experimentación, así como unión con la comunidad.

Richard Sennet ahonda en la importancia del dibujo en el pensamiento:

Lo táctil, lo relacional e incompleto, son experiencias físicas que tienen lugar en el acto de dibujar [...]. Lo difícil y lo incompleto deberían ser acontecimientos positivos en nuestra comprensión; deberían estimularnos como no puede hacerlo la simulación ni la fácil manipulación de objetos completos [...]. Cuando la cabeza y la mano se separan, la que sufre es la cabeza (Sennet, 2008: 61).

Esta separación de la cabeza y la mano no es solo de carácter intelectual, sino también social, pues compartimentaliza el trabajo, a la manera fordista, perdiéndose la sensación de totalidad y complejidad.

La habilidad, el progreso en la técnica del buen hacer se relaciona, o podría relacionarse, con la búsqueda del objeto, de la forma transicional por la cual el niño, la niña, asocia su ser con el mundo y el contacto con el objeto o la forma transicional le proporciona curiosidad a la par que seguridad. Una experiencia incierta o inestable, en palabras de Sennet, pero que le abre al mundo. La curiosidad por objetos transicionales, bellos en términos psíquicos porque proporcionan estabilidad, induce a elaborar definiciones de cómo deberían ser. Ello implica «cohabitar temporalmente con la

confusión, con movimientos equivocados, falsos puntos de partida, callejones sin salida». Es el motor que anima a continuar aprendiendo, a errar y corregir el error, a buscar en el error, en el nuevo problema, nuevas soluciones. Esta búsqueda implica concentración de la tríada cerebro-ojo-mano, la mano inteligente, en un intento del «ser como cosa», que señala Merleau-Ponty, o «conciencia focal», en términos de Polanyi: «Ya no somos conscientes de nosotros mismos, ni siquiera de nuestro yo corporal. Nos hemos convertido en la cosa sobre la cual estamos trabajando» (2013).

La habilidad, además, se asocia con la suavidad, no con la rudeza ni la violencia. La ansiedad, la tensión, son los enemigos del buen artesano. La habilidad es autorregulación (calma espiritual), precisión, comprensión y escucha de la materia.

Elementos estéticos de la relación afectiva

Hay un aspecto de suma importancia en todo este proceso. Las artes nos ayudan a comunicarnos, pero también a comprendernos. Y más allá de esta comprensión, ordenan y nos ordenan simbólicamente produciendo una conformidad, una armonía, un equilibrio sensorial y psicológico. Estamos hechos para la armonía. Esta viene dada por la estética, por ese formalizar, combinar forma y materia en una suerte de enriquecimiento visual, sonoro, táctil, corporal, que nos reconforta y abriga. Una composición icónica, sonora, corporal que se acopla a nuestra visión, nuestra escucha, nuestra sensación corporal, y nos permite descansar psíquicamente, a veces, y emocionarnos, otras, por esas cualidades estéticas dispuestas para tal fin. Es el «hacer especial» que ya hemos señalado y que nos hace actuar con exquisitez, cuidado, destreza y belleza. Todos los momentos especiales de nuestras vidas tienen una disposición estética, apelan a una destreza más allá de la simple organización. Las hacemos, o las hacen para nosotros, con la intención de marcar, de modo especial, un momento, un espacio, un vínculo, haciéndonos partícipes por un momento de ese «objeto conservador» en nuestra memoria interna que nos relacionaba con el amar y ser amado. Piedras sagradas, estelas en los caminos, petroglifos, poner una mesa para los nietos, disponer un ramo de flores, preparar la habitación del hijo que va a nacer, despedir a nuestros padres, tocarles una música en su entierro: todos estos momentos requieren un cariño que indefectiblemente se vincula a una estética. La estética que, como señalaba Friedl-Dicker Brandeis, no es más que otra piel, más delgada, que nos protege contra el caos.

El arte, más allá de señalar un sentido de pertenencia exclusivo y cerrado, más allá de embellecer la barbarie para hacérnosla humana y digerible, incluso hermosa y deseable, nos hace compartir, en su máxima intimidad, un sentido global de pertenencia, como especie humana, en lo universal. Descentrado, abierto. «Aletheico». Rompiendo la idea de otro ajeno, nos vincula al afecto primigenio.

■

32 La traducción es nuestra.

33 Para evitar cualquier tipo de esencialismo, quiero dejar claro que la función de cuidador/a primario/a puede ser ejercida por hombres y mujeres, dotados de capacidad vincular por igual. Ahora bien, son mayoritariamente las mujeres las que han ejercido esta función y asumido la responsabilidad de hacerlo. Animo a la utilización de la palabra «maternaje» como ejercicio de cuidado y al reconocimiento de esta función por las madres, aunque, por supuesto, puede ser ejercido por cualquier ser humano cuidadoso. Por ello, cuando me refiero a «madres», entiendo que en este término pueden incluirse todas las personas cuidadoras primarias que ejercen el maternaje.

34 La traducción es nuestra.

35 Se refiere al verbo «to attach»: «If one can attach, presumably one can detach —but bonding, like epoxy glue, sounds indestructible». La traducción es nuestra.

36 La traducción es nuestra.

37 La traducción es nuestra.

38 La traducción es nuestra.

39 La traducción es nuestra.

40 Véase la conjetura Zaslavsky: https://www.bbc.com/mundo/noticias-

46894782. A partir de ella, González Redondo señala que la «conjetura Zaslavsky» invita a los investigadores a buscar agrupaciones de 28 marcas (o múltiplos de 28), duración aproximada de un ciclo menstrual, y a reinterpretar piezas que hasta ahora se había asumido que correspondían únicamente a recuentos de meses lunares y que corresponden a períodos de embarazo. Estas piezas se han recogido en diversos espacios: el hueso Ishango, Enfer, Altamira, entre otros.

41 Originalmente fue una canción de souly logró una gran popularidad durante el resurgimiento popular de los sesenta del siglo

xx

, hasta asociarse con las luchas civiles de derechos de esa década.

42 «We shall overcome» ha sido considerado el himno delMovimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos. Las estrofas derivan de una canción góspel compuesta por el reverendo Charles Tindley. Pete Seeger la popularizó al convertirla en una balada de folk.

43 La traducción es nuestra.

15

Metodologías feministas en educación artística

Las biografías situadas como proyecto educativo

Desde el año 2005, hace ya veinte años, y a partir de un proyecto I +D que trataba de indagar sobre la construcción de identidades desde el punto de vista de género en los más pequeños a través de la actividad artística, desarrollamos una metodología educativa que, por medio de la investigación-acción y el método comparativo constante de la investigación fundamentada de Glasser y Strauss, nos permitió ir revisando y ampliando nuestras acciones en el ámbito educativo tanto formal como no formal. Comenzamos utilizando una metodología basada en la pedagogía crítica que tomaba al objeto cultural como eje de acción educativa y aunaba conocimiento histórico, conexión con la cultura visual, análisis contextual, deconstrucción hegemónica y proceso creador como motor de acción y desarrollo personal y comunitario.

Pero pronto nos dimos cuenta del potencial empático que tenía conectar con las vidas y los hechos vividos por una persona del pasado. Percibimos que el proceso creador, que «atravesaba» a las personas, a sus autoras y autores, era clave en la comprensión de los productos y de los productos situados en una vida, un espacio y tiempo determinados. Acercarnos a esos procesos, a las elecciones subjetivas y singulares, ponía en marcha, además, el ejercicio de reflexividad y de libertad de pensamiento y creación en el alumnado al que nos dirigíamos. Llegaba al corazón del sentido del arte, la combinación de lo personal e íntimo con lo universal.

A través de las elecciones en un contexto, las niñas y los niños podían comprender las causas y las consecuencias de tales decisiones y que, en todo hecho humano, además de la situación (política, social, espacial, temporal, de discriminación o apoyo), está la singularidad del ser que sopesa y decide, a veces bien, a veces no tan bien. Así pues, las «biografías situadas», tomadas del concepto de Haraway sobre el conocimiento situado, nos proporcionaban el momento educativo para reflexionar, ejercitar la crítica y comprender las discriminaciones y subalternidades que, en

un momento dado, habían incidido en la vida de una u otro creador, y cómo este había actuado. Nos proporcionaba la posibilidad de hablar de creatividad, valentía, audacia y resiliencia frente a situaciones injustas y también de comprender el desmoronamiento vital de un individuo. Nos permitía hablar del proyecto existencial sartreano, núcleo de la vida plena. Así, acuñamos las experiencias vitales como ejes de nuestro proyecto. Y decidimos que, tras comprobar en muchos casos la misoginia que ocultaban ciertas críticas, en la medida de lo posible acudiríamos a las fuentes más cercanas, es decir, a la propia voz de los y las artistas como expresión de sí mismas y sus obras. Y ello nos llevó a las autobiografías.

Resignificación de la biografía: Writing a Woman's Life

El Poder consiste, en gran parte, en decidir qué historias deben ser contadas.

Carolyn G. Heilbrun,

Writing a Woman's Life

La corriente que estudia las autobiografías, en contra de aquellas que defienden la disolución del autor, de la autora, plantea en la reescritura de biografías nuevas claves que ayudan a comprender el pasado a través de las vidas de quienes vivieron en él.

Las autobiografías de las mujeres, ejemplos de contrabiografías

La obra La autobiografía femenina española contemporánea, de Lydia Masanet, ofrece algunas características que podrían ser extrapoladas a la obra artística y que nos inducen a reconsiderar el concepto de biografía. Las siguientes ideas se han tomado de esta obra. En ella se dice que las estructuras genéricas de la literatura, y entre ellas los lenguajes de autorrepresentación y examen que constituyen la autobiografía, se apoyan en la ideología del género y la reinscriben (Masanet, 1988). La escritura masculina sobre sí misma asume un papel privilegiado en el canon; la escritura femenina sobre sí misma asume una posición devaluada, al margen del canon.

Sin embargo, el solo hecho autobiográfico se constituye como un reto al sistema de valores dominante, aunque el modo de expresarlo muestre una vía distinta de análisis sobre la propia existencia:

No importa el nivel de compromiso que la autobiógrafa asume en su esfuerzo por autorrepresentarse: el mismo acto de asumir el poder de autoexponerse públicamente cuestiona las ideas y normas del orden fálico y representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo (Heilbrun, en Smith, 1991: 95).

La autobiografía aparece como una representación externa de la mujer que, usurpando el discurso dominante, decide dejar oír su voz. Las autobiografías masculinas, en su vertiente más hegemónica, parecen, siguiendo a Masanet, tener elementos comunes determinantes como la conexión con la sociedad; encarnar un período; ser el representante de una era; la forma de asumir el propio destino; la importancia de los orígenes; el valor de los

primeros recuerdos; la indisciplina escolar; el anhelo autodidacta, o el despertar del sexo. La autobiografía femenina presenta sin embargo unos puntos en común que privilegian aspectos totalmente ignorados por la autobiografía masculina, por la «autobiografía», como se ha considerado. La necesidad del proceso de interiorización que se establece en la narrativa femenina inicia esta diferenciación:

— Presenta un proceso de autoafirmación, de búsqueda de respuestas para completar el momento presente de la narración del cual carecen los hombres, que parecen más interesados en el proceso narcisista de engrandecimiento y embellecimiento del yo.

— En la intención a la hora de autoescribir, la mujer suele estar más preocupada por aclarar y afirmar la autenticidad de la propia imagen que por enaltecerla.

— Así, la exposición de la existencia femenina se ve reflejada como un proceso dinámico en evolución constante, dentro de un marco referencial de cotidianidad.

— En este espacio se engrandece la focalización del desarrollo de la protagonista en relación con el entorno y los lazos familiares. Una característica común es la importancia dada al «otro».

— La protagonista valora su pasado y las experiencias anteriores en relación con las y los otros: «El yo de la mujer se interesa por los diferentes niveles e intensidades de cómo conectar con las personas importantes en su vida más que en cómo separarse de ellas».

— Aparece un yo descentralizado respecto al cual los seres queridos resultan elementos vitales en el proceso de concienciación. Se evidencia de nuevo una ruptura o una desconexión por parte de la mujer en relación con el modelo utilizado por el género fabricado por los hombres.

— El acto de recordar intrínseco en la vuelta al pasado utiliza la selección de unos recuerdos y no de otros, y esta elección coincide con la referencia a la parcelación del mundo con el cual la mujer entra en contacto.

— La falta de una meta prefigurada se impone tanto en la estructura como en el plano sintagmático y en el estilo de configuración. De ahí que la estructura no sea lineal, sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva, que señala una fragmentación del relato.

— Se impone la irregularidad frente al orden, la narración no es cronológica y progresiva, sino desconectada, fragmentaria, y organizada en unidades con una cierta autonomía más que en capítulos.

— La discontinuidad en la estructura aparece como una forma apropiada de proyectar con más precisión y veracidad la falta de exactitud de la vida de la mujer.

De esta manera es posible destacar los intereses multidimensionales que su identidad necesita y requiere. La interrupción, la supresión, la repetición, la incorporación de la oralidad, la presencia de otros/as narradores/as, la función fática aparecen como elementos sintácticos a los cuales recurren las autoras a la hora de explicar sus propias vidas.

Después de observar estas características que parecen ser comunes a la autobiografía de las mujeres, encontramos —apelando al «privilegio epistémico» que describíamos más arriba— un modo diferente de analizar las vidas de los seres humanos, un modo distinto a través del cual las personas escriben sobre sus propias vidas. Dentro de una misión pedagógica, encontramos en este tipo de autobiografías aquellas que la persona escribe para «comprenderse», para encontrar su «sentido» en la vida, aspectos que coinciden con el proyecto educativo que deseamos realizar en los museos: el pasado como elemento de reflexión sobre nuestro presente, las vidas de los que han muerto como ejes de reflexión sobre la nuestra. Aparece así un nuevo criterio de «biografiabilidad».

En esta tarea, los discursos cerrados, autónomos, que revelan un conocimiento sin incertidumbre, sin temor ni duda, no ayudan especialmente a nuestros jóvenes y niños, a nuestras jóvenes y

niñas. Ellos y ellas se encuentran, como los adultos y adultas, llenos de dudas, temores e inquietudes sobre la elección correcta ante las opciones vitales y los cambios internos y externos. Presentarles discursos omniscientes no hace sino devolverles la sensación de precariedad de sus propias vidas y ofrecerles una imagen opaca, desdibujada y poco valiosa de su existencia. Las biografías «relacionales» suponen sin embargo que ellas y ellos vean en la duda, la incertidumbre, el cambio, la constitución posible de una vida que, consciente de su situación y limitaciones, tiene capacidad de realizar un proyecto vital.

La historia de vida como referente

No podemos, como investigadoras que trabajamos en el aquí y ahora, realizar lo que se ha venido a llamar «historia de vida» con aquellas artistas que han muerto si nos ceñimos exactamente al uso que se hace de ella en ciencias sociales.

Sin embargo, nos resistimos a renunciar a un modo que la historia de vida valora, y es la conexión de los hechos individuales y las decisiones singulares con los contextos sociales que revelan tensiones de clase, origen geográfico o género.

La historia de vida hace referencia a dos dimensiones: por una parte, expone los elementos comunes en una estructura social, los cuales contienen parte de la historia de una sociedad en una época dada, y, por otra, muestra la forma en que una subjetividad vive esa misma historia. Esta subjetividad manifiesta tanto la particularidad, lo que cada persona es, como el imaginario social de una época:

— Reconstruye la dialéctica individuo-sociedad por medio del relato autobiográfico del propio autor o autora.

— Permite el uso descriptivo, interpretativo, reflexivo, sistemático y crítico de los diferentes documentos personales (autobiografías, memorias, material fotográfico, cartas).

— Los objetivos de la historia de vida para la investigación social consisten en captar la totalidad de una experiencia biográfica en el tiempo y en el espacio; describir los cambios por los que a lo largo de la vida va pasando una persona y las ambigüedades que la envuelven; plasmar la visión subjetiva con la que cada persona se ve a sí misma y a los otros, y, por último, descubrir las claves de la interpretación de muchos fenómenos sociales de ámbito general e histórico que solo encuentran una explicación adecuada a través de la experiencia personal de individuos concretos.

Por ello reivindicamos los objetivos de las historias de vida, que permiten que emane la singularidad del ser y el contexto de apoyo u opresión en el que la persona ha estado inmersa y, por otro lado, ponen en relación los productos culturales con el contexto y su creadora o creador.

El proyecto Posibilidades de ser a través del arte

Hace un tiempo, me invitaron a un seminario en la Universidad de Valladolid para compartir con un grupo de investigación interdisciplinar el proceso de creación de las guías educativas Posibilidades de ser a través del arte, que tantos aprendizajes personales y profesionales me han brindado en los últimos años y que amo como un producto de mi relación más estrecha con los niños y niñas, el arte y la educación.

Tras la invitación por parte de la profesora y especialista en arte y feminismo Teresa Alario, me puse a pensar, antes de en cómo, en por qué creábamos las guías. Parecerá mentira, pero creo que la frase vendría a ser: las creamos porque queremos, porque necesitamos saber a través de ellas. Recuerdo que en mi período de formación participé, durante más de diez años, en la redacción de una revista pacifista, En Pie de Paz, toda una referencia del pensamiento pacifista-feminista-ecologista del Estado español de los años ochenta y noventa. Surgida tras el referéndum de la OTAN en España, en 1985 —donde se decidió definitivamente nuestra incorporación—, su objetivo era analizar la actualidad social, política, pero también emocional, desde la perspectiva pacifista. Nos reuníamos entre dos y cuatro veces al año, en la apertura y en el cierre de cada número, en algún lugar del Estado español, normalmente en algún monasterio (Veruela fue en muchos casos nuestro cordón umbilical), que nos permitía trabajar en grupo en grandes salas y era barato. La mayoría de quienes formábamos el colectivo de redacción tenía unos diez años más que yo: sus métodos de trabajo eran impecables, coherentes, y yo me sentía como una aprendiz enmudecida ante aquellas personas que, viniendo de movimientos mucho más combativos, habían optado por un modo de relación comprometido con el vínculo y la no violencia, por los modos como base sustancial de los contenidos. Como señalan Elena Grau, Violeta Ibáñez e Isabel Ribera:

Cuando hoy intentamos contar qué ha sido En Pie de Paz para nosotras, disponemos de palabras que nos han dado otras mujeres y que nombran con certeza lo que entonces vivimos. Tal vez en el punto de partida de esta práctica de la relación esté el saber reconocer en la otra, y el otro, un valor singular que siempre aporta algo que no tenemos. El ver ese algo más, el querer que aflore, el dejarnos tocar por él, lo reconocemos en nuestras relaciones desde un momento lejano que no sabemos situar, no podemos decir dónde y cuándo lo aprendimos, pero forma parte del hacernos en un entorno afectivo. Le hemos llamado a veces amor a los seres humanos, mujeres y hombres, por lo que son. Las mujeres lo han nombrado, desde la política de la diferencia sexual, como el más de la otra en la relación de disparidad entre mujeres. Nosotras, en el espacio de En Pie de Paz, hemos trabajado con ese más de mujeres y hombres (2002: 135-136).

Creo que mi formación se vio influida y comprometida vitalmente de modo irreversible, y mi forma de relacionarme profesionalmente también. O eso espero. Pues bien, recuerdo que uno de los editoriales que escribimos era: «Hacemos esta revista porque nos queremos». Y recuerdo el revuelo desde posiciones políticas cercanas, mucho más tendentes al pensar patriarcal —aunque se dijeran igualitarios y progresistas— que les hacía alejarse de todo aquello que hablara de afectos o emociones, ante aquella frase. Reivindicábamos por aquel tiempo la ternura, a la que apelaba nuestra querida Petra Kelly en el Parlamento alemán.

Cuando ahora pienso por qué y cómo hacemos las guías, no es tanto porque nos queramos los que las hacemos —que también— sino porque parten de un deseo. ¿Qué hay detrás de este queremos? Una necesidad, más emocional que racional, quizá más corporal que cognitiva, de compartir la emoción del saber estético, del crear, y de querer saber las respuestas de esa emoción compartida. Algo intuitivo que nos llevó a pensar en temas apasionantes, artistas queridos, necesidad de contárselo a los niños y niñas y escuchar. Voy a tratar de desbrozar esa intuición. Recuerdo que al seminario me llevé el libro de Daniel Pennac Mal de escuela.

Daniel Pennac relata en su libro los recuerdos de su vida en la

escuela como mal estudiante y, más adelante, ya como maestro, sus experiencias en la educación y el encuentro con «malos» estudiantes de diferentes zonas y extractos sociales de Francia. Su libro es una reflexión biográfica sobre los modos, los cómos, los cuándos, los quiénes y los porqués. Trata de los fracasos, los éxitos, las vulnerabilidades. Poco a poco, desde una escritura sensible y exquisita, desde el yo hacia el otro, volviendo al yo, como en una marea confesional, reflexiona sobre el sentimiento de fracaso y esperanza, sobre la capacidad de estar con los otros, aprender con y de los otros. Leía el libro cuando trataba de organizar mi pensamiento sobre cómo daba las clases, organizaba las guías.

Por qué surge

Partíamos de un malestar. Recuerdo que hace años, en el Congreso Internacional de ECARTE (European Consortium of Arts Theraphies Education) en Lucca, Italia, un lugar bendecido por la historia, el paisaje y el ritmo vital, participé en un taller de dramaterapia con un estupendo dramaterapeuta estadounidense —Robert Landy— que trataba sobre las emociones. En un gran aula dibujó en el suelo, con cinta de carrocero, nueve cuadrantes y en cada uno de ellos señaló una emoción básica: tristeza, rabia, miedo, sorpresa, humor, asco, amor, alegría y, por último, equilibrio, que situó en el centro. Nos animó a que nos preguntáramos qué emoción, qué emociones eran las que guiaban nuestras acciones, nuestros proyectos. Y después de identificar la emoción principal, qué emoción o emociones nos acompañaban positiva y negativamente en el viaje. Nos invitó a que camináramos por ellas, habláramos con y sobre ellas y, por último, identificáramos la emoción que nos gustaría tener siempre. Que eligiéramos a alguien como emoción y que este o esta persona nos acompañara en el camino. Este taller me reveló algo de mí misma que desconocía y que viene al caso en este proyecto.

En general, mis proyectos nacen siempre de un desencuentro: conmigo misma, con el contexto, con la profesión, con los contenidos que debo impartir... El malestar ante el modo en que se impartía la educación artística en las aulas —como algo sin sentido aparente, sin conexión ni con el saber general ni con el saber de los niños, sin estructura, sin libertad a veces pero tampoco con un guion coherente, centrado a veces en técnicas y otras en conceptos pero sin profundizar en sus características, fines, orígenes, a veces en temas aislados, a veces con una ingenuidad sobre la «libertad creadora» que hacía repetir clichés y convertir el trabajo del arte en una repetición año tras año...; sin cuidado, en definitiva, ni por los contenidos ni por los niños o las niñas a quienes se dirigía— fue sin duda el motor que nos animó a pensar en algo distinto. Podríamos llamarle rabia o enfado ante la situación. Una rabia digna.

Estas guías estaban, además, unidas a un proyecto de investigación sobre la percepción de la violencia de género en niñas y niños a través de los dibujos. Habíamos realizado una primera parte que había confirmado y ampliado nuestras hipótesis: que la socialización marcaba en niñas y niños claros estereotipos de género relacionados con la violencia; que esta era vista en general por niños y niñas como algo cotidiano y, en el caso de los niños, fascinante y divertido —a través de toda la influencia de los juguetes, la publicidad, los medios de comunicación en general, la proliferación de armas «tecnológicas», las películas, las situaciones de riesgo, etc., dirigidas específicamente a ellos—; que la propiedad privada era algo que justificaba el uso de la violencia; la pobreza visual y verbal a la hora de mostrar aspectos como la ayuda o la cooperación; que los personajes que ejercían la violencia eran abrumadoramente masculinos y que los femeninos eran o bien acompañantes del verdugo o elementos de transacción... Nada nuevo bajo el sol y todo bastante poco esperanzador. Como señala Bárcena,

muchos de los discursos pedagógicos actualmente dominantes parecen asentados en una suerte de esencialismo según el cual lo que, por ejemplo, define la relación de aprendizaje entre maestro y discípulo, entre profesor y alumno, o entre el investigador y sus objetos de estudio es un saber pedagógico definido de acuerdo a categorías y condiciones que se determinan antes de la experiencia de la propia relación educativa (Bárcena, 2012: 29-30).

Podríamos haber concluido ahí la investigación. Probablemente habríamos reforzado la idea de las carencias de la escuela, la sociedad, la educación, pero el simulacro, como lo llama Bárcena, estaría completo. Una frase, sin embargo, del título de la investigación, «Estrategias de cambio y mejora», nos hizo anclarnos a y comprometernos con un deber ético de varias caras. La primera, el deber que tiene el grupo de investigación con los niños, con las niñas, más allá de expropiarles tiempo, esfuerzo y, en este caso, dibujos para ser analizados sin empacho en aras de la investigación, de la cual ni siquiera, cuando termina, se les hace devolución

alguna de resultados, en su mayoría. La segunda, una sensación de inutilidad, en el sentido de que comprobar esto no nos ayudaba especialmente a modificarlo. La tercera, una sensación de impostura, y de que no habíamos terminado el trabajo. Que algo había en los niños y las niñas que debíamos saber. Y que eso, claro, nos iba a llevar más tiempo, más respeto a las formas y tiempos educativos, una apertura más arriesgada, más humildad de partida, cuando menos: «Es la experiencia de la relación pedagógica —el hacernos enteramente presentes en ella— lo que permite pensar el sujeto de la educación» (ibíd.).

Tomo Mal de escuela y leo:

Los profesores que me salvaron —y que hicieron de mí un profesor — no estaban formados para hacerlo. No se preocuparon de los orígenes de mi incapacidad escolar. No perdieron el tiempo buscando sus causas ni tampoco sermoneándome. Eran adultos enfrentados a adolescentes en peligro. Se dijeron que era urgente. Se zambulleron. No lograron atraparme. Se zambulleron de nuevo, día tras día, más y más... Y acabaron sacándome de allí. Y a muchos otros conmigo. Literalmente, nos repescaron. Les debemos la vida (Pennac, 2013: 34).

Cuando pienso en cómo comenzamos, pienso, igual que Bruner y Rancière, en la capacidad de relación. Por aquel entonces yo andaba sumergida por otros motivos en las lecturas de la feminista Donna Haraway y el pensamiento situado. También, en la arteterapia como modo de conocimiento y reflexión, con sus técnicas que implican caos, creación, ordenamiento del inconsciente y reflexión lógica sobre los procesos. Friedl Dicker-Brandeis y sus técnicas de trabajo con niños y niñas en Theresienstadt. Winnicott y el espacio seguro como espacio potencial que permite la libertad, como formador de la cultura. Varias cosas, como en todo proceso creador —también el proyecto educativo es una creación—, vinieron en mi ayuda: lecturas imprevistas que llegaron por la «ley del buen vecino», paseos, conversaciones con colegas y amigos fuera de la profesión que fueron aportando miradas y errores, diferentes perspectivas,

otros soportes, tiempo de incubación, hasta que la idea se fue asentando. Había que trabajar con temas, pero no solo: había que trabajar con personas del pasado, sí, pero personas que ayudaran a niñas y niños a empatizar y deconstruir —a través de la empatía y la capacidad creativa— clase, género y origen. Personas —mujeres, hombres mayores, de otros orígenes económicos y geográficos, que escaparan o bien al «sujeto occidental» o bien al modelo hegemónico de creación como dominio— que nos ayudaran a situar el conocimiento. Acuñamos el término «biografías situadas», donde la semblanza e información que dábamos a niños y niñas no era toda la que habíamos recogido por nosotros, ni siquiera hablábamos de toda su vida. A veces era simplemente un fragmento de sus diarios, de una entrevista, además de sus obras, en contexto. A veces era una relación establecida con algo, con alguien, a partir de una de sus obras. En situación.

Como educadoras, queremos un mundo más igual, pero no se construye un mundo más igual y democrático hablando a los alumnos de libertad, democracia e igualdad, como señala Pennac en su cita. Como la profesora Jane Elliot de «Una clase dividida», cansada de hablar de la necesidad de combatir el racismo el día del no racismo, año tras año, nosotros tampoco queríamos aleccionar de vez en cuando a los niños y las niñas sobre la igualdad, la paz y la no violencia.

Elegimos a artistas que nos apasionaban: por sus procesos, sus maneras de entender el mundo, su capacidad de acertar en un modo de ver, de señalar algo, de construir su proyecto personal, su concepción del arte como algo próximo y apasionante. Continuando con el taller de las emociones en el camino del proyecto, iniciado por la rabia, tuvimos el miedo como factor de riesgo —no saber con qué alumnado íbamos a trabajar, no conocer especialmente a los maestros y maestras, no ser grandes especialistas en determinados artistas...— y el humor como emoción de apoyo. El arte, como el humor, vive relacionando opuestos. En él nos apoyamos a veces para salir adelante al preparar el proyecto y al ponerlo en práctica en las aulas. El humor permite relajar las barreras del yo, nos hace descansar en la risa, donde surge el afecto y el inconsciente, y no toma nada muy en serio. Partíamos de un pensar común: que el proceso creador construye una inteligencia creadora; que la

capacidad de niños y niñas es la misma que la nuestra, a veces superior en términos de libertad y curiosidad intelectual; que la configuración de un espacio potencial es la base para desplegar la inteligencia y la creación, y solo se construye a través del acompañamiento, el establecimiento de una base segura, la introducción del «entonamiento afectivo» citado por Stern (1985); que la capacidad de niños y niñas de hablar sobre los y las artistas, relacionar, unir observaciones es mucho más potente a veces que nuestra charla; que la historia del arte debe reconsiderarse desde otros planteamientos más abiertos e inclusivos, y que en la docencia deben servir como vías de conocimiento, no como modelos inalcanzables a aprender. Que, en este caso, somos más moderadores, facilitadores de la experiencia estética, que educadores o explicadores, en los términos de Jacotot (Rancière, 2003). Y que la acción reflexiva creadora aporta todo el potencial que niños y niñas atesoran: en el objeto, el baile, el drama, la pintura... confluyen las reflexiones personales, colectivas y la pasión inconsciente que cada uno trae consigo. Y en este despliegue, como señalaba Bettelheim, el inconsciente mana, caótico, y se reordena a través del arte. Por ello, la parte final, tras la dinámica creadora —donde cada niño, cada niña, expone al grupo su creación—, posa la acción y la reflexión. Como señalaba Rancière citando a Jacotot, en el hablar público el niño, la niña, aprende a improvisar, aprende a vencerse, «a vencer ese orgullo que se disfraza de humildad para declarar su incapacidad a la hora de hablar delante de otros —es decir, su rechazo a someterse al juicio de los otros. «Era, a continuación, aprender a empezar y a acabar, a hacer uno mismo un todo, a encerrar el lenguaje en un círculo» (ibíd.: 26). Aprende a compartir una experiencia, social y personal, sometiéndose a la mirada de los otros, los iguales, que quieren saber de su experiencia y reflexión, y dando la oportunidad de fijar la atención en aspectos inusuales o inadvertidos para cerrar, de algún modo, su propia experiencia estética, ahora compartida.

El espacio

La clase:

¡Oh, el penoso recuerdo de las clases en las que yo no estaba presente! Cómo sentía que mis alumnos flotaban, aquellos días, tranquilamente a la deriva mientras yo intentaba reavivar mis fuerzas. Aquella sensación de perder la clase... No estoy, ellos no están, nos hemos largado. Sin embargo, la hora transcurre. Desempeño el papel de quien está dando una clase, ellos fingen que escuchan [...] tal vez un inspector se sentiría satisfecho; siempre que la tienda parezca abierta... No soy el profesor, soy el guarda del museo (Pennac, 2013: 110).

En nuestro proyecto, habitamos la clase. Lo sabemos porque los niños, las niñas, también la habitan: las preguntas no cesan, su trabajo tampoco. Su inteligencia está desplegada, todos sus sentidos, alerta. Quieren saberlo todo: con qué estaban pintadas o realizadas las obras, si el creador o la creadora tenía hijos, si tenía padres, si sufrió, si sigue viva, si permaneció en la selva, si puede venir... Cuando están absortos en el proceso de creación, sea individual, en pequeño grupo o en gran grupo, siempre quieren más tiempo, los vemos abstraídos en las discusiones con sus iguales, yendo, viniendo, preguntando cuestiones técnicas o de estructura... Recuerdo cuando realizamos el proyecto «Denunciar la guerra, valorar el cuidado» con niñas y niños de siete y ocho años y les presentamos a Käthe Kollwitz y Henry Moore. Tuvimos que duplicar las horas porque sus inquietudes nos llevaron a caminos que ni siquiera habíamos pensado que se pudieran trazar. Queríamos hablar de la guerra, ese tema que se elude en las clases y que sin embargo puebla el juego de los niños y los sumerge en la violencia como diversión. Presentamos a un Henry Moore pequeño, de doce años, dando masajes —como primer acercamiento a la escultura— a su madre por la tarde, cuando llegaba cansada de trabajar. Hablamos de los espacios del cuidado: llevamos nidos, ostras..., analizamos su forma, los comparamos con los abrazos, suaves por dentro, fuertes por fuera. Les pusimos a darse masajes unos a otros, para que notaran la carne y el hueso, lo blando y lo duro. Hablamos de las esculturas de Moore, en especial las que tratan de madres e hijos. Su comprensión sobre el espacio «lleno» fue, diría, mágica.

Presentamos también a un Henry Moore estremecido y aterrado por la guerra y los bombardeos en Londres... y también a una Käthe Kollwitz fuerte, dispuesta a que no se llevasen a los jóvenes a luchar en esa misma guerra, a que abrazasen fuerte a sus niños y muchachos, volcada en hacer carteles contra el hambre que pasaban los niños y las niñas en Alemania. Cuando les pedimos a los niños que comentaran las obras, uno me habló del espacio: «En Käthe Kollwitz no hay apenas espacio entre la madre y los niños porque hemos pasado del espacio del cuidado de Moore al espacio de la protección de Kollwitz. Tiene que apretar fuerte». Como Käthe Kollwitz hacía predominantemente litografía, y su base era el dibujo, decidimos trabajar con carboncillo. Ver el carboncillo entre sus manos —un palo quemado— desplegó todo un interés inusitado por el material de trabajo de los artistas, por la naturaleza como fuente de materiales, etc. Todo, todo, se convierte en una puerta abierta al conocimiento activo; el acto de ver y comparar lo que ven —base de la inteligencia— les abre una y otra puerta simultáneamente, inacabablemente.

Son muchos los proyectos que hemos realizado, aunque no todos los hemos publicado. Recuerdo que en 2008 me pidieron que fuera a explicar Goya a niños y niñas de ocho y nueve años al Liceo Francés, en el bicentenario de la guerra franco-española. Mi condición fue que yo iba a hablar y a dejar hablar a los niños y las niñas de la guerra, españoles y franceses. Aceptaron. Me centré en un episodio que señala el momento en que estalla el levantamiento de Madrid. Goya está dando clase a niños sordos —él ya lo está— cerca de la Puerta del Sol. Allí comienza el levantamiento, pero Goya no puede oírlo. Una chica que trabaja allí le avisa y le ayuda a escapar, sobrevive gracias a ella. Cuando sale, ve en persona lo que más adelante será la carga de los mamelucos.

A partir de ese fragmento, comenzamos a pensar cómo nos sentiríamos si no pudiéramos oír. Invito a los niños y las niñas a salir al patio con las orejas tapadas. Les pido que cierren los ojos y piensen en algún momento en que se han sentido incomunicados o solos a pesar de estar rodeados de personas. Les doy tiempo. Les invito a que lo cuenten a toda la clase, a que lo escriban, a que lo dibujen. Vamos viendo la serie de «Disparates» y la serie de «Los desastres de la guerra». En otras clases habían visto los retratos y

los juegos, cómo se hacían los tapices, su uso, etc. En los «Desastres» ven destrucción, vida terrible y triste. Les impresiona y gesticulan cuando les enseño Los fusilamientos.

Recuerdo tres comentarios que me impresionaron: dos, sobre el grabado El sueño de la razón produce monstruos. Les pedí que me dijeran qué veían, qué creían que Goya había querido decir. Uno me dijo que, «cuando uno no oye, y se oye solo a sí mismo todo el tiempo, su razón comienza a convertirse en un monstruo que le devora por dentro». Otra me dijo que, «cuando la razón, aunque sea el estandarte de una revolución, utiliza la violencia, acaba convirtiéndose en un monstruo». Durante todo ese tiempo, yo no había hecho un comentario similar, ni parecido. Los niños, imbuidos por la percepción de la imagen, por su relación con los hechos y con Goya, habían construido el conocimiento. El arte abre puertas, plantea preguntas. Nunca las responde.

Al final del proyecto les pregunté qué parte de la producción de Goya les había gustado más. Una niña levantó la mano y me dijo: «¿Sabes qué?, yo creo que Goya hacía los retratos porque le pagaban, y las escenas bonitas, pero realmente lo que más le gustaba y necesitaba hacer eran los grabados y los cuadros de la guerra». Al poco tiempo fueron al Prado a ver a Goya. Volvieron indignados porque no les habían enseñado ninguna escena de la guerra —esperaban ansiosos ver los fusilamientos y la carga de los mamelucos—, ni los grabados, y les habían hecho buscar pajaritos en uno de los retratos de la duquesa de Alba. «Nos han tratado como a idiotas», me comentaría posteriormente una niña. Creo que construimos acontecimientos. Y creo que, en cada acontecimiento, nos construimos:

En su presencia —en su materia— nacía yo para mí mismo: pero un yo matemático, si puedo decirlo así, un yo historiador, un yo filósofo, un yo que, durante una hora, me olvidaba un poco, me ponía entre paréntesis, me libraba del yo que, hasta el encuentro con aquellos maestros, me habían impedido sentirme realmente allí [...]. Sus clases eran actos de comunicación, claro está, pero de un saber dominado hasta el punto de pasar casi por creación espontánea. Su facilidad convertía cada hora en un acontecimiento

que podríamos recordar como tal [...]. Enseñándolo, creaban acontecimiento (Pennac, 2013: 220).

Sé que estos proyectos marcan momentos de aprendizaje, de revelación del mundo en el que viven, pero también del mundo que no han conocido, de momentos del pasado, de aspectos por los que jamás se interesarían. Cuando trabajamos sobre el Apocalipsis del Beato de Girona de Ende, estaban entusiasmados, y con las visiones de Hildegarda de Bingen podían sentir cómo una mujer, monja, hace muchos siglos, tenía necesidad de saber sobre el mundo y su funcionamiento y escribía, dibujaba y componía música para seguir sabiendo. En muchas ocasiones me han llamado madres —siempre las madres— preguntándome de qué les había dado clase a sus hijos porque habían llegado a casa buscando más información o abalanzándose a dibujar o a hacer estructuras con alambre. Y sé que alguno ha decidido seguir la carrera de artes después de alguno de los proyectos. No es nuestra intención. De hecho, si hay intención alguna en estos proyectos, que hacemos ya por placer, sin investigación financiada que nos avale, es inculcar a las niñas y niños, el título de la colección, la idea de que pueden ser, que es posible ser, buscar y buscarse, y que el arte es una vía. Me encanta escuchar sus preguntas, sus comentarios, la seriedad con la que interpelan a sus compañeros sobre las formas, las estructuras, la elección de este u otro color. Con ellos activamos la inteligencia, y gracias a las y los artistas con que trabajamos sé que los empoderamos para crear, sean niñas o niños, vengan del extracto que vengan, sean del origen que sean, porque crear es prestar atención, escuchar, ver, relacionar y hacer de todo ello algo que se mezcle contigo mismo y te ayude en un proyecto vital. Creo que, sobre todo, más que compartir con ellos nuestro saber, compartimos, como Pennac señala, nuestro propio deseo de saber, nuestra pasión por la vida, por el arte, por la capacidad de probar los materiales, sentirlos, dialogar con ellos, vernos atravesados por la línea, el color, la luz o la penumbra y por la visión de artistas que hace mucho han desaparecido. Mirar por sus ojos, hablar con sus palabras, como cuando leemos un pensamiento escrito en voz alta. Atreverse a pensar de nuevo ese pensamiento. Atreverse a ver, de nuevo, desde otra perspectiva.

El tiempo

Siempre podríamos estar más tiempo. Desde hace años les digo a las y los maestros responsables del aula que necesitaremos dos sesiones de dos o tres horas, que se pueden convertir en cuatro. Veo a las maestras estresadas por un sistema que les obliga a cumplir horas, currículos y competencias y no les deja tiempo para el disfrute de la enseñanza-aprendizaje. Pero lo que necesitan los niños y las niñas es tiempo. El aprendizaje tiene un tiempo difícil de medir: el de recibir, fijarse, prestar atención, descubrir, no hacer nada y dejar que todo se pose. Sigue Pennac:

A veces aconsejaba ejercicios de aburrimiento, sí, para instalarles en la perseverancia. Les rogaba que no hiciesen nada: que no se distrajeran, no consumieran nada, ni siquiera conversación, que tampoco trabajaran, en resumen, que no hicieran nada, nada de nada.

—Ejercicio de aburrimiento, esta tarde, veinte minutos sin hacer nada antes de ponerse a trabajar (ibíd.: 142).

Procesos de incubación, durante los cuales aprendemos a estar con nosotros mismos, las ideas fluyen, se asocian unas a otras, se posan, despegan y vuelven a posarse, se relacionan con las emociones y los afectos, se convierten en conocimiento acomodado o asimilado, como un avión de papel, que necesita volar libre para finalmente posarse de nuevo sobre la mano del niño, de la niña. Creo que la escuela necesita más tiempo. Creo que la conversación en la educación necesita tiempo, y la conversación con nuestro alumnado tiene que darle tiempo al niño tímido, a la niña que no se atreve a hablar y cuya cabeza bulle de ideas que su cuerpo, rígido, encierra

asustada. Así era yo en mi infancia y adolescencia y los primeros años de universidad. La timidez, esa terrible compañera que nos ha acompañado a algunos, nos tapaba la boca, nos dejaba inmóviles, mientras nuestras cabezas bullían, se desesperaban por hablar, participar, decir. Siempre iba a hablar —«ahora, me decía, ahora»— cuando la clase terminaba. Volvía a casa llena de frustración y enfado conmigo misma. Necesitamos tiempo para abrir espacios de confianza a todos los niños. Y creo que los procesos creadores necesitan un tiempo inmensurable, difícil de prever, por mucho que llevemos años siendo profesores y profesoras de Educación Artística o de cualquier otra materia. Dejar a los niños y niñas tiempo para crear es darles la libertad de pensar, tomarse su tiempo, esbozar, corregir, observar, comparar, imaginar de nuevo, volver a tierra. De otro modo, es enlatarles la creatividad por competencias.

Queda señalar qué tiene que ver esto con la investigación que la inició: La percepción de la violencia en niños y niñas de cinco a doce años. Estrategias de cambio y mejora. Esta segunda parte, que se prolonga ya quince años, bastantes años después de haberla justificado, nos ha permitido escuchar a los niños y las niñas. Sentir lo que para ellos es la violencia cuando la viven estremecidos a través del sufrimiento de una artista que dibuja a madres y padres protegiendo a sus hijos, como Kollwitz, oponiéndose a ella, resistiendo el hambre. Pero nos ha permitido también sentir en nuestras niñas y niños el placer de viajar, bailar, saltar, meterse en el cuerpo de una persona de las grutas de Altamira o Lascaux. Aproximarnos a la experiencia de verse embargados por la emoción al imaginarse a Maria Sibylla Merian —una mujer de cincuenta años en el siglo xvii— en la selva de Surinam dibujando la metamorfosis de las orugas o los más preciados insectos. ¿Cómo no convertirse en entomóloga o dibujante botánico? ¿Cómo no preparar la mochila para ver mundo?, o aproximarnos a la experiencia de las hermanas Vesque y analizar su sincronía, su placer compartido en el dibujo a dos manos de los acróbatas de circo. Creo que hemos introducido no solo a otros sujetos en la creación, sino que hemos cambiado el modo de ver la creación y la hemos insertado en la vida: vulnerable, situada, desde un espacio de seguridad y apoyo, abriendo las alas al mirar, al saber y a la acción transformadora. Y ello nos ha dado una lección como educadoras y como investigadoras.

Lo decisivo no está en someter la inteligencia del alumno a la suya, sino en liberar la inteligencia del alumno forzándole a que no pierda de vista su objeto. A que siga pensando, a que preste atención, a que concentre su mirada. Se trata de darle confianza: no te desvíes de tu ruta, insiste, piensa, di qué piensas, mantente en la ruta trazada (Bárcena, 2012: 46).

Cada proyecto educativo que realizamos es distinto. Cada año académico me encanta pensar que debemos comenzar a idear otros nuevos. Nos hemos acostumbrado a la dinámica. Últimamente nos piden temas, o autores. Necesito tiempo. El tema, o la artista (¿qué merece la pena saber?, en palabras de Dewey), comienza flotando en la cotidianidad, no le hago mucho caso. Pero estoy atenta a los signos que vienen a mí y me obligan a relacionar algo con su opuesto. Hace unos años teníamos el compromiso de realizar algo con el Museo Arqueológico Nacional. Fui en muchas ocasiones a verlo, cuando estaba todavía cerrado, y Carmen Marcos y Margarita Moreno me iban enseñando sus logros y nuevas salas. Recuerdo la visita de Carmen Marcos, subdirectora del museo y del Departamento de Numismática, a la colección sobre el dinero y la moneda. Sé que lo que me transmitió fue su propio placer, su pasión por la historia del dinero, por la evolución de las monedas, por la información que daban sobre las sociedades, su sistema de gobierno, su modo de concebir el mundo. Su pasión, en definitiva, por saber. No lo dudé un momento y comenzamos a darle vueltas al tema. Durante casi cuatro meses tenía esa tarea pendiente, que se iba nutriendo poco a poco. Sé que, durante ese tiempo, debo hablar de ello con los otros, porque siempre incorporo nuevas perspectivas, se va tejiendo la red. Alguien me dijo que hacer una unidad sobre el dinero era algo excesivamente material y que iba a reforzar la idea de la importancia del dinero en los niños. Cierto. Comencé a pensar en algo más abierto y complementario y surgió entonces el concepto del valor, opuesto a veces o complementario al dinero. ¿Cuál es la diferencia entre el dinero y el valor? Ya habíamos pensado, gracias a Carmen Marcos, en la importancia de un objeto que sustituía al trueque, el aspecto de la escasez, lo estético y la

necesidad de que fuera de pequeño tamaño pero durable, que no se estropeara con facilidad. Y la irrupción de la moneda como dinero controlado y acuñado únicamente por el Estado. También la aparición del papel moneda, etc. Nos gustaba saber que casi todas las invenciones relacionadas con la moneda y el papel moneda provenían de lugares no occidentales. Necesitábamos añadir el aspecto creativo y personal. Lo encontramos revisando el trabajo que habíamos realizado con Jorge Díez, comisario de «Madrid Abierto», una programación de arte urbano. En la última convocatoria, habíamos trabajado con Suzanne Bosch —«La hucha de los deseos», un proyecto de arte comunitario que se abría sobre los deseos de un barrio sobre el dinero común— y con Gustavo Germano —Time notes, un proyecto colaborativo sobre el dinero-tiempo en el que hacía reflexionar sobre el tiempo perdido. Además, estábamos en plena crisis económica y comenzaban a usarse en algunos barrios nuevas monedas —de tiempo también— que intentaban sustituir al euro. Digamos que la primera gran fase siempre es recopilatoria, abierta, estamos porosas y receptivas a todas las propuestas, sugerencias. Llevamos todos estos personajes, hechos y vivencias al aula. Imágenes y textos, pero sobre todo imágenes, que deben ser sentidas, observadas, comentadas, habladas. Pensamos en propuestas creativas que unan la reflexión individual, el trabajo en pequeño grupo y el trabajo en gran grupo. Y buscamos experiencias en que el cuerpo esté presente. En este caso, por ejemplo, con la profesora de la Escuela Superior de Danza Raquel Pastor, colaboradora y compañera entusiasta en la mayoría de los proyectos, pensamos en la relación del sistema dinerario con la notación musical y el ritmo y nos pusimos a trabajar sobre el sonido hecho por ellos, una danza o movimiento que incluyera distintas amplitudes y que les llevara a pensar, después de ejecutarlo, en su relación con los sistemas dinerarios. Niños y niñas relacionaron inmediatamente: «Claro, la blanca vale cuatro corcheas, un movimiento largo, dos, tres o cuatro cortos..., un billete de cinco, veinte o cincuenta euros». Las escalas y proporciones estaban hechas.

Les pedimos que trajeran algo que tuviera para ellos y ellas mucho valor pero que no costara nada. Lo expusieron, lo compartieron, lo apreciamos: una foto, un objeto, una carta de su abuela, una canción. Hablamos del dinero pluma, el dinero caurí, el dinero sal,

el dinero café, del dinero que viene del mar y del dinero que es comida o animales... Hablamos de las monedas, dinero acuñado por el Estado, por la ceca: de la importancia de los símbolos que aparecen, de las personas que figuran (por qué son dignas de pasar a la historia, quién es digno para ti, qué es ser «digno»), de las frases que hablan de su sistema de gobierno o sus creencias religiosas, si es Dios o la República los que les amparan... «In God we trust», rezan los billetes de dólar. Preguntan, se fijan, señalan, hablan, comentan, discuten..., se dan cuenta de que un billete de cincuenta euros es... simplemente un papel, al cual damos valor económico.

Realizaron en pequeño grupo un sistema dinerario (tenían entre ocho y nueve años) con escalas a partir del color, la forma y el tamaño: nos presentaron el dinero-piedra, dinero- tapón, dinero-pluma, dinero-piña... Se rieron a carcajadas haciéndolo y presentándolo, aunque recuperaron la seriedad ante las preguntas sobre las equivalencias.

Hicimos en arcilla un prototipo de moneda: con un hombre y una mujer que debían pasar a la historia; con una frase que los identificara; con un símbolo... «¿Quién es la persona que inventó la regla y el lápiz?», me preguntó un niño; ante mi desconocimiento, puso «honor a la persona que inventó la regla y el lápiz». Piensan en aquellas cosas que son importantes para ellas y ellos... y las de mundos imaginados: «Honor al que descubrió la Inopia», por ejemplo.

Hablamos de Suzanne Bosch y Gustavo Germano, de qué haríamos en nuestro barrio si tuviéramos dinero común, de todos, cómo decidiríamos su uso. Hablamos del dinero del tiempo perdido. Ellos exigían tiempo extra, no tenían conciencia de «haber perdido el tiempo». Hacemos el Banco de la Paz, nombre elegido por consenso, y expedimos billetes de tiempo por valor de un día, una semana, un mes y un año. Una alumna me preguntó: «Pero estos billetes no son de verdad, no nos dan tiempo, esto... es un juego, ¿no?». Sí, es un juego que nos hace pensar en la vida, en nuestros deseos, en el tiempo que necesitamos..., en el tiempo perdido para algunos, ganado para otros.

En otra ocasión realizamos un proyecto sobre las pinturas y

grabados rupestres. Trabajamos con una guía de grabado rupestre, una antropóloga, una profesora de danza y un especialista en pintura mural, personas que van apareciendo y se van uniendo al proyecto. Los puntos de vista se van enriqueciendo y aportan, cada vez, aspectos educativos de inestimable valor. Las pinturas rupestres recogen imágenes realizadas por sucesivas generaciones, a veces, durante diez mil años. Superpuestas. Animamos a grupos de niños y niñas a superponer sus imágenes, ver cómo otros grupos dibujan encima... ver qué ocurre, cómo nos sentimos. Hablamos de las primeras imágenes del ritual. Hablamos de los rituales de una artista, Nancy Spero, y sus imágenes cercanas al ritual. Se emocionan, hacen esculturas humanas sobre el ritual mientras los otros niños y niñas dibujan. Trabajamos al aire libre, con un soporte que imita la roca, hacemos la pintura, pintamos. Hablamos de por qué se pintaba tanto animal, por qué de perfil. Qué pintaríamos nosotros, qué nos da miedo, qué nos impresiona, a qué tenemos respeto. Hablamos de la capacidad de interpretar las imágenes de otros, del símbolo, de la imposibilidad de saber algunas cosas, de la humildad del interpretar, de la tarea del arqueólogo, de los indicios.

Cada proyecto abre la puerta, retira la piedra de una gran galería. En él niñas y niños se sumergen con todo su cuerpo y vitalidad, y la inteligencia, en todas sus variantes —abstracta y corporal, sensorial y conceptual—, se despliega.

16

Gracias a la vida

44

Cuando cada 17 de mayo celebramos el cumpleaños de mi hijo Bruno, celebramos la vida. Hace dieciséis años, los mismos que rebosan bondad y empatía en un adolescente curioso y feliz que baila en el salón y me coge divertido por la cintura para aprender chachachá, hace dieciséis años, digo, estuve a punto a morir. Cosas que no suelen pasar en un primer mundo pero que a veces pasan. Recuerdo que mi ginecólogo me dijo «has tenido suerte de haber nacido en este siglo y en este continente». De lo que yo no morí mueren todos los días las mujeres en África, y morían en Europa hasta comienzos del siglo pasado. Es lo que en aquellos años se llamaba «fiebre puerperal», la infección generalizada por la pérdida masiva de sangre. Unos días de estabilización en la UCI, transfusiones, una segunda intervención y los efectos de los antibióticos me salvaron la vida. Un largo mes en el hospital hizo el resto.

Aquellas horas de conciencia de la muerte fueron determinantes para mi percepción de la vida. Supe, en la paradójica ausencia de dolor que procura la anestesia epidural, pero a la vez en plena conciencia del contexto, en aquel nerviosismo del cruce de miradas entre médico, matrona y enfermeros, en la llegada de nuevos equipos, en los cubos que recogían mi propia sangre..., que me estaba muriendo. Recuerdo que, tras la estabilización, un enfermero me miró y me dijo: «Pobre, no te hemos hecho caso porque estamos ocupados con tu cuerpo». Yo, en aquellas dos horas terribles, buscaba una disociación que me permitiera no entrar en pánico. La encontré en las pareidolias, buscando imágenes de rostros en los enchufes, las máquinas, los aparatos, que a veces me sonreían y otras me mostraban su rostro imperturbable. Agradecí infinitamente a aquel enfermero con acento cubano que, mirándome a los ojos, me tuviera en cuenta mientras retiraba con delicadeza de mi cara

mi propia sangre.

Cada cumpleaños, como decía, celebramos dos vidas. Porque sabemos de la fragilidad y la vida incierta.

Este año de pandemia es particularmente especial. De alguna manera vuelve a mí y puedo hacerme cargo del sobrecogimiento y la angustia de aquellos y aquellas que han pasado por la UCI: ese ir y venir de médicos y enfermeros, de médicas y enfermeras ante tu cuerpo doliente mientras tu mente aguanta como puede el pánico de pensar que uno se está yendo, irremediablemente, y piensa en la vida en su ausencia, en el hueco de la vida de su pareja, el sufrimiento de sus hijos, de sus padres, sus amigos. La vida perdida.

Cuando veo las imágenes de los que, impasibles y arrogantes, piden «libertad» en las calles —tergiversando los conceptos, como señalaba Klemperer en su obra LTI— y no quieren cuidarse más, creo que se sienten inmortales. Creen que tienen poder incluso sobre su propia vida. Que los mortales son siempre los otros.

Si esta pandemia nos puede enseñar algo, es que los mortales somos siempre, antes o después, nosotros.

Mientras tanto sigo, con mi hijo, celebrando la vida, que me ha dado tanto, esquivando la muerte y aprendiendo chachachá.

■

44 Capítulo elaborado a partir de un texto publicado en 2020, en plena pandemia, en el libro Que lo esencial deje de ser invisible, por Ceipaz.

Crear para construir la vida

En un lugar de Sudáfrica, las mujeres enfermas terminales de sida construyen cajas de vida, metáforas de existencia, en las que sintetizan su legado, aquel que acompañará a los hijos, las hijas, que crecerán sin ellas. En los campos de refugiados de la antigua Yugoslavia durante la guerra, escoltadas por las mujeres de negro, las mujeres víctimas de la violencia bélica masculina rehacían su vida, expulsaban su pasado, dibujaban su trauma a través de las páginas de un diario creador.

En la obra Une si longue lettre, la escritora senegalesa Mariama Bâ pone a una mujer, Ramatoulaye, a escribir a su mejor amiga, Aïssatou, creando, página tras página, una reflexión epistolar sobre el deshabitar de las mujeres en un hogar colonizado por el poder masculino y cómo, a pesar de todo, el escribir, el hecho de crear, la mantiene lúcida, fuera de la autoridad masculina, desalienada, reflexiva y viva:

Aïssatou, he recibido tus palabras. A modo de respuesta, abro este cuaderno, punto de apoyo en mi desconcierto. Nuestra larga práctica me ha enseñado que la confidencia aplaca el dolor (Bâ, 2017: 5).

Lo importante no estará ya en la presencia de nuestros cuerpos. Lo esencial es el contenido de nuestros corazones que nos anima; lo esencial es la calidad de la savia que nos inunda (ibíd.).

En la obra El humo de Birkenau, Liana Millu, superviviente de Birkenau, el centro de exterminio nazi más atroz, relata cómo

muchas mujeres, a través de la creación, por pequeña que esta fuera, desafiaban la muerte y el desaliento: en varios de sus textos biográficos describe cómo la única capacidad de supervivencia humana la otorgaba el pequeño crear, ese proceso humano que resiste a la destrucción interior y exterior y se rebela como pulsión de vida cuando la muerte acorrala. La creación ligada a la vida, que les une con el otro, con la vida. En uno de los textos, una mujer llamada Bruna consigue hacer una caja escondiendo trozos de cartón para su pequeño hijo:

Era una caja de cartón pardo, pequeña e insignificante, con las esquinas cosidas a mano, forrada con papel parafinado, como el que usan los charcuteros. Lo que le daba tono a todo el trabajo era la tapa dibujada a lápiz, con dos banderitas, un corazón y el nombre «Pinin» escrito con hermosos trazos (Millu, 2005: 94).

Esa es y ha sido la savia de mucha de la creación femenina. De la creación humana.

La creación deshabitada de la modernidad

Hay una hegemonía de pensamiento que se hunde en la modernidad monovocal y autoritaria que es preciso desafiar, deconstruir y revelar. Una hegemonía de pensamiento que trata la creación bajo los signos teológicos de una creación trascendente, individual, autónoma, independiente y a la vez universal.

Una definición de creación que, como hemos señalado en capítulos anteriores, conforma a la élite de los creadores masculinos y occidentales como un grupo de elegidos tocados por un aliento semidivino, que ha atravesado los siglos como grupo de exclusivos por los que no pasa la vida cotidiana, a la cual excluyen, que se inicia en la Baja Edad Media y llega hasta los espacios de las grandes ferias capitalistas de arte contemporáneo.

Podríamos aventurar incluso que la modernidad, disfrazada su perversa razón en razón independiente, abstracta y conceptual, al no dejarse influir por el entorno ni por el sujeto, centrada exclusivamente en un cogito abstracto y no anclado en la experiencia, nunca pudo ocultar sus vestiduras teológicas en la definición moderna de creación. La definición de creador nunca ha podido sustraerse de la de un demiurgo semidivino, con talentos que venían de un ser superior que tenía la capacidad, a su vez, de dar o no «vida», «aliento vital» a los objetos, hacerlos nacer a la existencia.

El pensamiento no transcurre fuera del cuerpo, ni tampoco la creación. Como señala George Steiner: «Los vientos del pensamiento, sus fuentes más allá de la recuperación, soplan a través de nosotros como por innumerables grietas» (2017: 28). El pensamiento no está fuera del mundo, ni de la responsabilidad con el otro:

Puede que las partituras de Bach para instrumento solista traduzcan estas «singularidades» (este pensar independiente), pero también lo hace la suspensión del aliento del tirador que espera para matar (ibíd.: 29).

La definición de modernidad, como la definición de creación, excluyó toda creación vital, cotidiana, «necesaria», heterónoma, inmanente, relacionada con la comunidad, despojándola de su carácter de arte por estar anclada en la vida, en el vínculo y en el espacio vital. Por ello la modernidad lleva consigo una parte tanática, que la aleja de la vida y, a la vez, aleja de ella a la vida.

Hace años escribía que el espacio definido como creador por la modernidad aislaba al artista de la vida cotidiana, en un intento de dar un carácter científico al discurso creador. Nada debía molestar al ser, que solo podía ser masculino, para crear de la nada. A él llegaba la inspiración, como llegaba al matemático la fórmula esperada, la forma pura. Siempre trascendente, siempre impregnado de novedad, siempre solo y fuera de la vida. La imagen de creador sigue transmitiéndose así en las escuelas y a través de los medios de comunicación, al igual que la capacidad política de intervenir en el mundo.

Pero hay otra creación, otro modo de intervenir nuestro mundo que siempre ha sido creación y que debemos reivindicar como tal. Creación que ha pertenecido a las mujeres y los grupos desfavorecidos y silenciados por la sociedad. Creación como capacidad de análisis, reflexión, restauración y reestructuración humana. Creación como actividad que habita el mundo, que pone en conexión al ser que crea con el otro, que a su vez también crea, que hace objetos y se sumerge en procesos por, como aseguraba Petra Kelly, ternura. «Ternura», palabra denostada por la modernidad y la teoría de la creación.

La forma «pura» se convirtió, pretendidamente, en medida del arte, en medida de pureza académica, dejando de lado, una vez más, todo lo que de vital y corporal tenían el pensamiento y la creación.

Otros saberes. Habitar de nuevo la creación

Los «haceres especiales» se refieren a aquellas actitudes, con finalidad específicamente estética, que suponen una vía de expresión y ordenamiento personal, de rito digamos homeostático, y un reconocimiento del otro, al cual se le ofrece un espacio estético de acogimiento simbólico: esa es la caja que delicadamente hace Bruna para su hijo Pinin antes de que pierda la esperanza, a pocos días de morir ambos fundidos en un abrazo contra las vallas electrificadas de Birkenau. Esas son las cajas de ternura de las mujeres africanas en las que se recoge la metáfora de la vida que se va y se queda en un espacio casi sagrado. Y esas son las prácticas que la humanidad, y sobre todo la humanidad femenina y pobre, ha repetido como modo de soportar la vida, de construir algo sobre lo inexistente, que es el vivir. No creo que sea algo específicamente femenino, pero pienso que muchas mujeres que han apostado por la vida lo hacen como necesidad vital de suspensión y reconstrucción permanente, dándose espacio, creando lugares de aposentamiento y ofreciendo espacio al otro a través de esa palabra polisémica y especial: el «cuidado». Cuidado que remite a respeto, a conocimiento y reconocimiento del otro, a dar existencia al otro, a hacer que ese otro se desarrolle, y cuidado de sí frente al otro, frente a sus demandas narcisistas que invaden nuestro espacio y nuestro cuerpo. «Cuidado» que, al igual que «pensar», proviene de la misma raíz, cogito, pensar [45] . La creación y el cuidado, el crear y el abrigo han estado siempre unidos en el espacio de la vida real, de la vida cotidiana, que renueva día a día nuestro compromiso con ella. Hace un par de años escribía sobre la repetición, elemento tan denostado por la creación frente a la pretendida y falaz novedad moderna, refiriéndome a la repetición de la creación textil como un elemento vital clave de mantenimiento del ser y creador de redes de sostenimiento emocional.

La paz

La creación es una regulación de conflictos sin violencia a través de la estética, del proceso creador, por el cual el ser muestra a través de un conflicto estético su modo de resolverlo en un espacio metafórico. Por ello cuando hay creación, no debería haber violencia. Por ello la creatividad, la capacidad de imaginar lo que no está, debería ser contraria a la barbarie, porque supone un modo delicado de imaginar otras posibilidades de existir.

Leyendo el libro de Carmen Magallón Mujeres en pie de paz, desde las premisas de arte e inclusión social, se me ocurría que, como ella señala citando a Elena Grau, «la singularidad de las mujeres con respecto a la guerra no es que ellas sean pacíficas por naturaleza biológica o social, sino que son ajenas al orden sociosimbólico que la sustenta» (Magallón, 2006: 215). Las mujeres, excluidas del poder y la riqueza, del orden sociosimbólico que representa la modernidad, la Creación con mayúsculas, el espacio fuera de la vida, el concepto de progreso descorporeizado, la cultura como documento de barbarie, han desarrollado prácticas subalternas que han hilvanado otros modos de hacer y de crear, de sobrevivir, al igual que muchos pueblos excluidos. Como señala Virtudes Martínez:

Otros saberes, los de las mujeres, los de los/as subalternos/as, los de los otros inapropiados, que son a su vez inapropiables, los de una naturaleza coyote que siempre se burla, han desmontado los discursos «andro» y etnocéntricos, descolocando y subvirtiendo al sujeto hegemónico de sus discursos constructores coloniales y poscoloniales (2006: 293).

No interesa la Creación con mayúsculas si no es también con

minúsculas. Si no está inserta en la capacidad humana de reflexionar, analizar, expresar el mundo en su desconcierto y dolor, o en su placer y vitalidad. En su capacidad desidentificatoria y desalienadora, en su función de unión y comunión con el otro, no como simple síntoma freudiano que busque «el reconocimiento y el amor de las mujeres», sino como proceso terciario que une consciente e inconsciente, que abriga y desampara a un tiempo, que liga ser y no ser, presencia y ausencia, es decir, la vida. Que, aun buscando el amor de las mujeres —y de los hombres—, no los busque para su propia satisfacción pulsional, como decía Freud, sino como encuentro e intercambio con el otro igual, el compañero, la compañera.

Son muchos los elementos de la creación moderna que hay que desmantelar: el concepto de individualidad sin conexión con otros seres, la obligación de ser autor único de la obra única en aras de esta supuesta autenticidad moderna, de independencia y desarraigo con el espacio y el tiempo, de autonomía con respecto a posibles dependencias y alianzas, de novedad, como ya hemos señalado.

El arte como terapia apoya los aspectos más positivos y constructores de la creación del ser humano. Como señala la psicoanalista Natividad Corral, la creación es en sí misma un acto en el que se repiten el desamparo y el duelo, en ella se debate la identidad imposible entre saber y vivir. Se trata —afirma— de un conocimiento de sí y del mundo que no se alcanza por la vía de la identidad de pensamiento o su fracaso, sino a través de la extranjería de la obra, del cuerpo de la creación. Una mujer, cualquier mujer, tendrá que atreverse a crear sus obras, las de su vida, y reconocer en ello su vivir (Corral, 2006: 117).

Ese es parte del propósito de los talleres del arte como terapia dirigidos a las mujeres, a mujeres mayores, como los que se ofrecen en la Universidad de Granada, en los que, como asegura Manuela Avilés:

Nuestra búsqueda dentro de la experiencia cotidiana, los huecos diarios de estas mujeres, no han pretendido ser, ni dar, un fruto místico [...]. Nuestro principal propósito ha sido acercarnos a su

realidad para reforzar un reconocimiento personal, sentirse valoradas y ser artífices de su visibilidad, de su redescubrimiento y en el mejor de los casos de su deconstrucción (2006: 121).

La creación puede ser y de hecho es algo más sutil, delicado, cotidiano y frágil que aquel concepto moderno del que hablan los manuales modernos. Se hace día a día, discretamente, ayuda a vivir, nos reconstruye. Como señala Ramatoluaye, la protagonista de Une si longue lettre, al final de su larga carta:

Ya te he advertido, no renuncio a rehacer mi vida. A pesar de todo —decepciones y humillaciones—, me habita la esperanza. Es del humus sucio y nauseabundo de donde brota la planta verde y siento que apuntan ya en mí las nuevas yemas (Bâ, 2017: 175).

■

45 En lengua gallega, «cuidar» y «pensar» se dicen igual: coidar.

Bibliografía

Adán, Carme, Feminismo y conocimiento, Culleredo, A Coruña, Espiral Maior, 2006.

Ainsworth, Mary D., «Attachment beyond infancy», American Psychologist, 44, 1989, págs. 709-716.

Altarriba, Antonio, y Kim, El arte de volar, Alicante, Edicions del Ponent, 2014.

Amorós, Celia, «Por una ilustración multicultural», Quaderns de Filosofia i Ciència, 34, 2004, págs. 67-79.

— La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres, Madrid, Cátedra, 2005.

— Salomón no era sabio, Madrid, Fundamentos, 2014.

Amorós, Celia, y Miguel, Ana de, Teoría feminista: de la ilustración a la globalización, Madrid, Minerva, 2005.

Appleton, Valerie, «Avenues of hope: Art therapy and the resolution of trauma», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 18, 2001, págs. 6-13.

Arendt, Hannah, La condición humana, Barcelona, Paidós, 1993 [1958].

— «Labor, trabajo, acción. Una conferencia» [1957], en De la historia a la acción, Barcelona, Paidós, 1995.

Aston, Elaine, «Transforming' Women's Lives: Bobby Baker's Performances of "Daily Life"», New Theatre Quarterly, 16, 2000, págs. 17-25; doi: 10.1017/S0266464X00013427.

Avilés Martos, Manuela, «Atravesar la propia piel», Arteterapia,

2006, 1, págs. 119-128.

Avrahami, Dalia, «Visual art therapy's unique contribution in the treatment of post-traumatic stress disorders», Journal of Trauma and Dissociation, 6 (4), 2005, págs. 5-38.

Bâ, Mariama, Une si longue lettre, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 2017.

Bachelard, Gaston, La tierra y los ensueños de la voluntad, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1946].

Backos, Amy K., y Pagon, Barb E., «Finding a voice: Art therapy with female adolescent sexual abuse survivors», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 16, 1999, págs. 126-132.

Badinter, Elizabeth, The Conflict: How Modern Motherhood Undermines the Status of Women, Nueva York, Metropolitan Books / Henry Holt & Company, 2012.

Baker, Barbara Ann, «Art speaks in healing survivors of war: The use of art therapy in treating trauma survivors», Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma, 12 (1/2), 2006, págs. 183-198.

Balint, Michael, Le défaut fondamental, París, Payot-poches, 2006.

Ballou, Matthew, «Art therapy», en M. Ballou (ed.), Psychological interventions: A guide to strategies Westport, Westport (CT), Praeger, 1995, págs. 68-72.

Balza Múgica, Isabel, «Una biopolítica feminista de la carne: la gestación subrogada como ejemplo de los vínculos de opresión entre las mujeres y los animales no humanos», Asparkía, 33, 2018, págs. 27-44; doi: http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.2.

Bárcena, Fernando, «Una pedagogía de la presencia. Crítica filosófica de la impostura pedagógica», Teoría Educativa, 24, Universidad de Salamanca, 2012, págs. 25-57.

Baron-Cohen, Simon, Mindblindness: An Essay on Autisms and

Theory of Mind, Cambridge (MA), MIT Press, 1995.

Barthes, Roland, La cámara lúcida, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.

Beauvoir, Simone de, El segundo sexo, Madrid, Cátedra, 2025 [1949].

Bebel, August, La mujer y el socialismo, Madrid, Akal, 1977.

Bell, S. M., y Ainsworth, Mary, «Infant crying and maternal responsiveness», Child Development, 43 (4), 1972, págs. 1.171-1.190;

https://doi.org/10.2307/1127506.

Bellosi, L., y Folchi, M., «Sandro Botticelli y colaboradores. Historias de Nastagio degli Onesti», Colección Cambó, cat. exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, págs. 211-222.

Benhabit, Sheyla, Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics, Londres, Routledge, 1992.

Berger, John, Sobre el dibujo, Barcelona, Gustavo Gili, 2013 [2005].

Bettelheim, Bruno, «Art: A personal vision», en George D. Stoddard, Irwin Edman y Bruno Bettelhlheim (eds.), Art, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964, págs. 41-64.

— La fortaleza vacía. Autismo infantil y nacimiento del yo, Barcelona, Paidós, 2012 [1967].

Binetti, María José, «El cuerpo materno del deseo, ese otro origen», Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XXIII, núm. 2, 2018, págs. 97-113.

Blaffer Hrdy, Sarah, Father Time: A Natural History of Men and Babies, Princeton, Princeton University Press, 2024.

Blasco, Sandra, y Magallón, Carmen, Feministas por la paz. La Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad (WILPF) en

América Latina y España, Barcelona, Icaria, 2020.

Boal, Augusto, Teatro del oprimido, Barcelona, Alba, 2009.

Bollas, Christopher, The shadow of the object, Londres, Routledge, 2017.

Bourdieu, Pierre, Esquisse d'une theorie de la practique, París y Ginebra, Droz, 1972.

— Cosas dichas, Barcelona, Gedisa, 2007 [1987].

Bourgeois, Louise, Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997, Madrid, Síntesis, 2002.

Bower, Hilary, «The pen is mightier than the pill», The Guardian, 13 de abril de 1999;

https://www.theguardian.com/lifeandstyle/1999/apr/13/healthandwellbeing.health4.

Bowlby, John, «Maternal Care and Mental Health», World Health Organization Monograph (Serial No. 2), 1951.

— «The Nature of the Child's Tie to his Mother», International Journal of Psychoanalysis, 39, 1958, págs. 350-373.

— Una base segura: aplicaciones clínicas de una teoría del apego, Barcelona, Paidós, 1989.

Bradbury, Ray, Fahrenheit 451, Madrid, Minotauro, 2007 [1953].

Bregman, Rutger, Dignos de ser humanos, Barcelona, Anagrama, 2021.

Bretherton, Inge, «The Origins of Attachment Theory: John Bowlby and Mary Ainsworth», Developmental Psychology, núm. 5, 1992, págs. 759-775.

Brett, E. A., y Ostroff, R., «Imagery and posttraumatic stress disorder: An overview», American Journal of Psychiatry, 142 (4), 1985, págs. 417-424.

Brouchon-Schweitzer, Marilou, Psicología del cuerpo, Barcelona, Herder, 1992.

Bruner, Jerome, On knowing. Essays for the left hand, Cambridge (MA), The Belnak Press of Harvard University Press, 1979a [1962].

— «Art as a mode of knowing», en On knowing. Essays for the left hand, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1979b [1962], págs. 59-74.

— Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva, Madrid, Alianza, 2006.

Bruzelius, Margaret, «Mother's Pain, Mother's Voice: Gabriela Mistral, Julia Kristeva, and the Mater Dolorosa», Tulsa Studies in Women's Literature, 18.2, 1999, págs. 220-221.

Burguière, André, et al., Historia de la familia, vol. 2, Madrid, Alianza, 1988.

Butler, Judith, «Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism"», Praxis International, 11, 1991, págs. 150-165.

Calder, Andrew J.; Lawrence, Andrew D., y Young, Andrew W., «Neuropsychology of fear and loathing», Nature Reviews Neuroscience, 2, 2001, págs. 352-363.

Cameron, Duncan F., «The Museum, a Temple or the Forum», Curator, the Museum Journal; https://doi.org/10.1111/j.2151-

6952.1971.tb00416.x.

Campo, Cristina, Gli imperdonabili, Milán, Adelphi Edizioni, 2014.

Camps, Victoria, «Spinoza. La fuerza de los afectos», en El gobierno de las emociones, Barcelona, Herder, 2011.

Cano Gestoso, José Ignacio, Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria colectiva, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002; https://es.scribd.com/document/104637034/Cano-Gestoso-Los-

Estereotipos-Sociales.

Capdevielle, Julieta, «El concepto de habitus: “con Bourdieu y contra Bourdieu”», Anduli, Revista Andaluza de Ciencias Sociales, núm. 10 (junio), 2012, págs. 31-45,

https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3664.

Caro Baroja, José, Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos xvi y xvii, Madrid, Akal, 1978.

Cast, David, Boccaccio, Botticelli y la historia de Nastagio degli Onesti, Historias Inmortales, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, págs. 71-85.

Chadwick, Whitney, y Courtivron, Isabelle de, Significant Others: Creativity and Creativity & Intimate Partnership, Londres, Thames & Hudson, 1993.

Chapman, L.; Morabito, D.; Ladakakos, C.; Schreier, H., y Knudson, M. M., «The effectiveness of art therapy interventions in reducing post traumatic stress disorder (PTSD) symptoms in pediatric trauma patients», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 2, 2001, págs. 100-104.

Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alan, Diccionario de símbolos, Madrid, Herder, 1995.

Chilvers, Ian, y Glaves-Smith, John, A Dictionary of Modern and Contemporary Art, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Cohen, B. M.; Barnes, M. N., y Rankin, A. B., Managing traumatic stress through art: Drawing from the center, Lutherville (MD), The Sidran Press, 1995.

Collie, K.; Backos, A.; Malchiodi, C. A., y Spiegel, D., «Art therapy for combat-related PTSD: Recommendations for research and practice», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 23 (4), 2006, págs. 157-164.

Corral, Natividad, Feminidades: mujer y psicoanálisis, una aproximación crítica desde la clínica, Madrid, Montesinos, 2005.

— «Condición melancólica de la feminidad y creación femenina», Arteterapia, 1, 2006, págs. 109-117.

Cozolino, Louis, The neuroscience of human relationship. Attachment and developing Social Brain, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2014.

Csíkszentmihályi, Mihály, Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention, Nueva York, Harper Perennial, 1996. [Trad. cast.: Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención, Barcelona, Paidós, 1998].

Damasio, Antonio, El error de Descartes, Barcelona, Destino, 1994.

Darrieussecq, Marie, «Paula Moderhson-Becker: la primera mujer que se autorretrató desnuda», 2019;.

Del Molino, Sergio, La hora violeta, Madrid, Random House, 2007.

Del Río, María, y Tejedor, Paula, Romper el hábito. Ángela de la Cruz, Madrid, Eneida, 2011.

Delaunay, Sonia, Nous irons jusqu'au soleil, París, R. Laffont, 1978.

Derrida, Jacques, Foi et Savoir, París, Éditions du Seuil, 2000.

— Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible, París, Éditions Galilée, 2012.

Dewey, John, El arte como experiencia, Barcelona, Paidós, 2008 [1938].

Dissanayake, Ellen, Art and intimacy, Seattle, University of Washington Press, 2000.

Domínguez Rigo, Miguel, Entrar en un sueño, Madrid, Eneida, 2009.

Dreifuss-Kattan, Esther, Art and Mourning: The Role of Creativity in

Healing Trauma and Loss, Londres, Routledge, 2016.

Dufourmantelle, Anne, Éloge du risque, París, Rivages Poch, 2014.

Durandin, Guy, La mentira en la propaganda política y en la publicidad, Barcelona, Paidós, 1990.

Ekman, Kajsa Ekis, Stop Surrogacy Before it is Too Late, 2014; https://medium.com/@IdeasattheHouse/stop-surrogacy-before-it-is-too-late-9910035a63f0.

Enzensberger, Christian, Smut: An anatomy of dirt, Nueva York, Seabury Press, 1974.

Fancourt, Daisy Finn, What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review, OMS, Health Evidence Network synthesis, 2019, report 67.

Federici, Silvia, El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo, Madrid, Traficantes de Sueños, 2018.

Fernández Valencia, Antonia, «Pintura y protagonismo femenino e historia de las mujeres», Arte, Individuo y Sociedad, núm. 9, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 1997, págs. 129-157.

Fernández Vargas, Valentina, y López Cordón, María Victoria, «Mujer y régimen jurídico en el Antiguo Régimen: una realidad disociada», Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres siglos xvi a xix: actas de las IV Jornadas sobre investigación interdisciplinaria, Madrid, Universidad Autónoma, 1986, pág. 21.

Ferrater Mora, José, Diccionario de filosofía, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

Finaldi, Gabriele, y Garrido, Carmen, «La historia de Nastagio degli Onesti, cuadro III, el Banquete en el Pinar (1483)», El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos xv y xvi, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, págs. 138-147.

Fiorini, Héctor Juan, El psiquismo creador: teoría y clínica de procesos terciarios, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2019.

Foucault, Michel, El orden del discurso, Buenos Aires, Tusquets, 1992 [1970].

Francastel, Pierre, Du cubisme à l'art abstrait, cahiers inédits de Robert Delaunay, París, École Pratique des Hautes Études, 1958.

Frances, Robert, Psicología del arte, Madrid, Akal, 1979.

Francis, M. E., y Pennebaker, J. W., «Putting stress into words. Writing about personal upheavals and health», American Journal of Health Promotion, 6, 1992, págs. 280-287.

Franco, Yanna G., y Bernárdez Rodal, Asunción, Misoginia online: la cultura de la manosfera en el contexto español, Barcelona, Tirant lo Blanc, 2023.

Fraser, Nancy, «Redistribución y reconocimiento: hacia una visión integrada de justicia del género», Revista Internacional de Filosofía Política, 8, 1996a, págs. 18-40.

— Social Justice in the Age of Identity Politics: Redistribution, Recognition, and Participation, Stanford (CA), Tanner lectures on Human values, 1996b.

— «¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista», New Left Review, 1, 2000, págs. 126-155; https://newleftreview.es/issues/0/articles/nancy-fraser-de-la-redistribution-al-reconocimiento-dilemas-de-la-justicia-en-la-era-postsocialista.pdf.

— Fortunes of Feminism, Londres, Verso, 2013.

Fraser, Nancy, y Honneth, Axel, ¿Redistribución o reconocimiento?, Madrid, Morata, 2006.

Frutiger, Adrian, Signs and Symbols: Their design and meaning, Londres, Studio Editions, 1991.

Fuster Peiró, Àngela Lorena, «Breve topografía de una imaginación reciclada», Revista Anthropos, vol. 224, Barcelona, 2009, págs. 45-56.

Gandolfi, Fernanda, «La épica subalterna de la masculinidad: la performance corporal de varones militantes obreros», Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía, 7 (1), 2022;

https://doi.org/10.29112/ruae.v7i1.1527.

García Colmenares, Carmen, «Regina Lago: una psicóloga comprometida con la infancia durante la guerra civil española», CEE Participación Educativa, 14, julio de 2010, páginas 211-220.

García-Mingo, Elisa, y Díaz Fernández, Silvia, Jóvenes en la Manosfera. Influencia de la misoginia digital en la percepción que tienen los hombres jóvenes de la violencia sexual, Madrid, Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud, Fundación Fad Juventud, 2022; doi: 10.5281/zenodo.7221159.

Gardner, Howard, Art, mind and brain. A cognitive approach to creativity, Nueva York, Basic Books, 1982. [Trad. cast.: Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad, Barcelona, Paidós, 1997].

— Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad, Barcelona, Paidós, 2002.

— Frames of mind: The theory of multiple intelligences, Nueva York, Basic Books, 2011. [Trad. cast.: Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994].

Gavron, Hannah, The Captive Wife: Conflicts of Housebound Mothers, Londres, Routledge, 1983 [1966].

Gibson, Eric, «The writings of Henry Moore», The New Criterion, diciembre de 2002.

Gilligan, Carol, In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982, págs. 24-39.

Golub, Deborah, «Symbolic expression in posttraumatic stress disorder: Vietnam combat veterans in art therapy», The Arts in Psychotherapy, 12 (4), 1985, págs. 285-296.

González Ruibal, Alfredo, «De cuando los humanos empezamos a embellecer la guerra para enviar a la gente al matadero», El País, 9 de mayo, 2023a;

https://elpais.com/ideas/2023-05-09/de-cuando-los-humanos-empezamos-a-embellecer-la-guerra-para-enviar-a-la-gente-al-matadero.html.

— Tierra arrasada: un viaje por la violencia del paleolitico al siglo xxi, Barcelona, Crítica, 2023b.

Gopnick, Adam, The mindful museum, 2007;

https://thewalrus.ca/the-mindful-museum/.

Grau Biosca, Elena; Ibáñez Royo, Violeta, y Ribera Domene, Isabel, «Mujeres de la revista En pie de paz. Transformar la extrañeza en un saber», DUODA. Revista d'Estudis Feministes, 23, 2002.

Greenberg, M. S., y Kolk, B. A. van der, «Retrieval and integration of traumatic memories with the "painting cure"», en B. A. van der Kolk (ed.), Psychological trauma, Washington D. C., American Psychiatric Press, 1987, págs. 191-216.

Gubern, Román, La mirada opulenta, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

Guerra Palmero, María José, «Contra la mercantilización de los cuerpos de las mujeres. La "gestación subrogada" como nuevo negocio transnacional», Dilemata, año 10, núm. 26, 2018, páginas 39-51.

Hajer Kefi, Ekaterina Besson, y Yue Zhao, Sali Farran, «Toward museum transformation: From mediation to social mediation and fostering omni-visit experience», Information & Management, vol. 61, núm. 1, 2024; 103890, ISSN 0378-7206, https://doi.org/10.1016/j.im.2023.103890.

Haraway, Donna, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives», Feminist Studies, 1988, págs. 575-599.

— Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza,

Madrid, Cátedra, 1995.

— «Modest_Witness@Second_Millennium», FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience, Nueva York y Londres, Routledge, 1997.

Harding, Sandra, Feminism and Methodology: Social Science Issues, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1987.

— Ciencia y feminismo, Madrid, Morata, 1997.

Harding, Sandra, e Hintikka, Merrill B., The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversias, Nueva York, Routledge, 2004.

Hartsock, Nancy, The feminist standpoint revisited and other essays, Oxford, Westview, 1998.

— «The feminist standpoint: developing the ground for a specifically historical materialism», en Sandra Harding y Merrill B. Hintikka (eds.), Discovering reality: feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology, and philosophy of science, 2.ª ed., Londres, Kluwer Academic Publishers, 2003.

Heidegger, Martin, «El origen de la obra de arte», en Caminos del bosque, Madrid, Alianza, 1997 [1935].

Heilbrun, Carolyn, Writing a Woman's Life, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1988.

— Escribir la vida de una mujer, Madrid, Megazul, 1994.

Herman, J. L., Trauma and recovery, Nueva York, Basic Books, 1992.

Hervás Hermida, Lucía, «Anexo al dossier: las imágenes de las artistas y sus maternidades», Arteterapia, 24, 2016, págs. 209-220; http://dx.doi.org/10.5209/ARTE.54126.

Hinz, Bertold, Arte e ideología del nazismo, Valencia, Fernando Torres, 1978.

Hopper, Jim, «Freezing During Sexual Assault and Harassment. Three brain-based responses, keys to understanding experiences and behaviors», 3 de abril de 2018; https://www.psychologytoday.

com/intl/blog/sexual-assault-and-the-brain/201804/freezing-during-sexual-assault-and-harassment.

Howie, P.; Burch, B.; Conrad, S., y Shambaugh, S., «Releasing trapped images: Children grapple with the reality of the September 11 attacks», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 19, 2002, págs. 100-105; https://www.euro.who.int/en/publications/abstracts/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review-

2019.

Illick, J. E., «La crianza de los niños en Inglaterra y América del Norte en el siglo xvii», en Lloyd DeMause, Historia de la infancia, Madrid, Alianza, 1982.

Jacotot, J., Enseñanza universal. Lengua maternal, Buenos Aires, Cactus, 2008.

Jankélévitch, Vladimir, L'Imprescriptible, París, Seuil, 1986.

Johnson, D., «The role of the creative arts therapies in the diagnosis and treatment of psychological trauma», The Arts in Psychotherapy, 14, 1987, págs. 7-14.

Johnson, D. R.; Lubin, H.; James, M., y Hale, K., «Single session effects of treatment components within a specialized inpatient posttraumatic stress disorder program», Journal of Traumatic Stress, 10 (3), 1997, págs. 377-390.

Kant, Immanuel, ¿Qué es la Ilustración? y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia, Madrid, Alianza, 2004.

Kefi, H.; Besson, E.; Zhao, Y., y Farran, S., «Toward museum transformation: From mediation to social media-tion and fostering omni-visit experience», Information and Management, 61 (1), 2024;

https://doi.org/10.1016/j.im.2023.103890.

King, Margaret, Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio, Madrid, Alianza, 1993, pág. 15.

Kollwitz, Käthe, Bekenntnisse, Leipzig, Volker Frank, 1987.

Klemperer, Viktor, LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo, Barcelona, Minúscula, 2001.

Kristeva, Julia, Poderes de la perversión, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980.

— «Stabat Mater», en Toril Moi (ed.), The Kristeva Reader, Oxford, Basil Blackwell, 1986 [1977], págs. 165-166.

Leakey, Richard, The origin of humankind, Nueva York, Basic Books, 1994.

Levin, David Michael, The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation, Nueva York y Londres, Routledge, 1988.

— «Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphisics», en Modernity and the Hegemony of Vision, Berkeley (CA), University of California Press, 1993, pág. 205.

Levinton Dolman, N., «Llegar a ser Simone de Beauvoir», Investigaciones Feministas, núm. 0, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2010, págs. 77-97.

Levinton Dolman, Nora, y Serrano Hernández, Carmina, «Revisemos el inconsciente neoliberal y patriarcal e impulsemos relaciones afectivosexuales basadas en el buen trato y no en la dominación», Filosofía de la Historia y feminismos, Madrid, Dykinson, 2021.

Lewkowicz, D. J., y Turkewitz, G., «Cross-modal equivalence in early infancy: Auditory-visual intensity matching», Developmental Psychology, 16 (6), 1988, págs. 597-607.

Littell, Jonathan, Lo seco y lo húmedo, una breve incursión en territorio fascista, Barcelona, RBA, 2009.

Lledó, Guillermo, Decir lo que pensamos. Hanna Höch, Madrid,

Eneida, 2009a.

— Recordar con las cosas. Carmen Calvo, Madrid, Eneida, 2009b.

López Fdez. Cao, Marián, Käthe Kollwitz, Madrid, Ediciones del Orto, 1997.

— Mujeres y creación artística: recuperar la memoria, Madrid, Narcea, 2000.

— «Análisis de los modelos, conductas y estereotipos presentes en la creación icónica», en Antonia Fernández Valencia (coord.), Las mujeres en la enseñanza de las ciencias sociales, Madrid, Síntesis, 2001.

— Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación, Madrid, Horas y Horas, 2006.

— Imaginarse el mundo. Ende e Hildegarda de Bingen, Madrid, Eneida, 2009.

— Principios. Educación, creación e igualdad, Madrid, Eneida, 2010a.

— Valorar el cuidado, proteger la vida, denunciar la violencia: Käthe Kollwitz y Henry Moore, Madrid, Eneida, 2010b.

— Memoria, ausencia e identidad, Madrid, Eneida, 2011.

— Para qué el arte. Reflexiones sobre el arte y su educación en tiempos de crisis, Madrid, Fundamentos, 2015.

— «Curar las heridas: la creación para evocar la ausencia. La memoria de la escritura. La memoria del cuerpo», Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la inclusión social, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, 2016, págs. 365-384;

http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/54139/49520.

— «Women in Visual Arts, seven years later», Paradoxa, vol. 38, 2016, págs. 74-80.

— «Aletheia: contra el olvido. Estrategias a través del arte para elaborar la memoria emocional. ¿Qué hacer con el patrimonio inmaterial del recuerdo traumático?», Estudios Pedagógicos, XLIII, núm. 4, 2017, págs. 147-160.

López Fdez. Cao, Marián, y Fernández Valencia, A., «Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación», Storia delle Donne, 14 (1), 2019, págs. 103-124;

https://doi.org/10.13128/SDD-25661.

López Fdez. Cao, Marián, y Martínez Díez, Noemí, Transformar el deseo en el cuerpo. Shirin Neshat, Madrid, Eneida, 2009.

López Fdez. Cao, Marián, y Pastor Prada, Raquel, Celebrar la vida. Montar un circo. Las hermanas Vesque y Alexander Calder, Madrid, Eneida, 2010.

— Sentir y dibujar plantas. Elizabeth Blackwell, Marianne Sybile Meriam, Margaret Mee, Marianne North, Loïe Fuller, Madrid, Eneida, 2011.

López Fdez. Cao, Marián, y Porta Lledó, Marián (grupo de investigación), Autodiagnóstico MAV para la igualdad en museos y centros de arte, MAV, 2020.

López Pardina, Teresa, Simone de Beauvoir, una filósofa del siglo xx, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998.

Lowenthal, David, The Past Is a Foreign Country – Revisited, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Lusebrink, B., «Art Therapy and the brain», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 21 (3), 2004, págs. 125-135.

Magallón, C., Mujeres en pie de paz. Pensamiento y prácticas, Madrid, Siglo XXI, 2006.

Malaguzzi, Loris, La educación infantil en Reggio Emilia, Barcelona, Octaedro, 2001.

Mangini, Shirley, Maruja Mallo, Barcelona, Circe, 2012.

Marina, José Antonio, Teoría de la inteligencia creadora, Barcelona, Anagrama, 1998.

Marina, José Antonio, y Rodríguez de Castro, María Teresa, La conspiración de las lectoras, Barcelona, Anagrama, 2009.

Martínez, Virtudes, «Ser mujer desde el sur en el contexto del norte», en Marián López Fdez. Cao, Creación y Posibilidad, Madrid, Fundamentos, 2006.

Martínez Díez, Noemí, El vínculo con la naturaleza. Ana Mendieta, Madrid, Eneida, 2009a.

— Mostrar la guerra y la paz. Raquel Forner, Madrid, Eneida, 2009b.

— Mostrarnos. Frida Kahlo, Madrid, Eneida, 2010.

Martínez Díez, Noemí, y López Fdez. Cao, Marián, Pintando el mundo: diccionario de artistas latinoamericanas y españolas, Madrid, Horas y Horas, 2001.

Masanet, Lydia, La autobiografía femenina española contemporánea, Madrid, Fundamentos, 1988.

McComb Jones, L. Jenstrom, y MacFarlane, K. (eds.), Sexual abuse in children: Selected readings, Washington D. C., US Government Publications, 1980.

McEwan, Hunter, «The functions of narrative and research on teaching», Teaching and Teacher Education, 13 (1), 1997, págs. 85-92.

Millu, Liana, El humo de Birkenau, Barcelona, Acantilado, 2005.

Mithen, Steven, The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science, Londres, Thames and Hudson, 1996.

Morgan, Elaine, The Descent of the Child: Human Evolution from a New Perpective, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Morgan, K. E., y White, P. R., «The functions of artmaking in CISD

with children and youth», International Journal of Emergency Mental Health, 5 (2), 2003, págs. 61-76.

Naitove, C., «Art therapy with sexually abused children», en S. Sgroi (ed.), Handbook of clinical intervention in child sexual abuse, Lexington (MA), Lexington Books, 1982, págs. 290-308.

Nead, Lynda, La sexualidad femenina, Madrid, Tecnos, 1998.

Nicholson, Henry B., y Quiñones Keber, Eloise, Art of Aztec Mexico: treasures of Tenochtitlan, Washington D. C., National Gallery of Art, 1983, pág. 68.

Nochlin, Lynda, «Why Have There Been No Great Women Artists?», ARTnews, 1971.

Pallasmaa, Juhani, Los ojos de la piel, Barcelona, Gustavo Gili, 2021.

Panksepp, Jaak, «At the interface of the affective, behavioral, and cognitive neuroscience: Decoding the emocional feelings of the brain», Brain and Cognition, 52, 2003, págs. 4-14.

Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza, 1992.

Pennac, Daniel, Mal de escuela, Madrid, Debolsillo, 2013.

Pennebaker, James W., Opening Up: The Healing Powers of Confiding in Others, Nueva York, William Morrow, 1990.

Pennebaker, James W., y Beall, S., «Confronting a traumatic event: Toward an understanding of inhibition and disease», Journal of Abnormal Psychology, 95, 1986, págs. 274-281.

Pérez Gauli, Juan Carlos, El cuerpo en venta: relaciones entre arte y publicidad, Madrid, Cátedra, 2000.

Pifalo, Terry, «Pulling out the thorns: Art therapy with sexually abused children and adolescents», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 19, 2002, págs. 12-22.

Pío XII, Alocución Questa Grande, dirigida a las delegadas de las

Asociaciones Femeninas Católicas de Italia, pronunciada el 21 de octubre de 1945; http://statveritasblog. blogspot.com.es/2012/11/la-dignidad-de-la-mujer.html.

Polanyi, Michael, Personal Knowledge, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

Porqueres, Bea, «Historia, antibelicismo y protesta social en la obra de Käthe Kollwitz», Página Abierta, 145, febrero de 2004;

http://www.pensamientocritico.org/beapor0204.htm.

Primo, Carlos, «Helmut Newton, el hombre que miró a la mujer de otra manera», El País, 30 de noviembre de 2020.

Proctor, Nancy, «Off Base or On Target? Pros and Cons of Wireless and Location-Aware Applications in the Museum», ICHIM, 2005; http://www.archimuse.com/publishing/ichim_05.html/Proctor.PDF.

Proust, Marcel, En busca del tiempo perdido I: Por el camino de Swann, Madrid, Alianza, 2011 [1913].

Pynoos, Robert, y Eth, Spencer, «Special intervention programs for child witnesses to violence», en M. Lystad (ed.), Violence in the home, Nueva York, Brunner-Mazel, 1986, págs. 193-216.

Rancière, Jacques, El maestro ignorante, Barcelona, Laertes, 2003 [1987].

— Sobre políticas estéticas, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

— En quel temps vivons-nous? Conversations avec Éric Hazan, París, La Fabrique Éditions, 2017.

Rauch, Scott L., y Shin, Lisa M., «Functional neuroimaging studies in posttraumatic stress disorder», Proceedings of the National Academy of Sciences, 821, 1997, págs. 83-98.

Rauscher, Emilie, y Gougis, Lise, «Sapiens n'a rien inventé», Science & Vie, Montrouge, Mondadori, 2014, págs. 45-61.

Read, Herbert, Meaning of art, Londres, Faber & Faber, 1931.

— Education through art, Londres, Faber & Faber, 1943.

Read Johnson, David, «On the therapeutic action of the creative arts therapies: The psychodynamic model», The Arts in Psychotherapy, 25 (2), 1998, págs. 85-99.

Rich, Adrienne, Of Woman Born: Motherhood As Experience and Institution, Londres, Virago, 1976.

Rigo Vanrell, Catalina, Transformar el entorno. Ouka Leele, Madrid, Eneida, 2009.

— Los espacios del refugio. Susy Gómez, Madrid, Eneida, 2010.

Riley, S., «The Creative Mind», Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 21 (4), 2004, págs. 184-190.

Rilke, Rainer Maria, Die Turnstunde, en Sämtliche Werke, vols. 1-6 y 4, Wiesbaden y Frankfurt, Isel Verlag, 2013;

http://www.zeno.org/Literatur/M/Rilke,+Rainer+Maria/Erz%C3%A4hlungen+und+Skizzen/Die+Turnstunde.

Rodríguez Salas, Gerardo, «Beyond Biological Maternity: Katherine Mansfield's Autobiographical Experience», Feminismo/s, 4, diciembre de 2004, págs. 97-108.

Rodulfo, Marisa, El niño del dibujo, Buenos Aires, Paidós, 2008.

Romero, Julio, Mirar con otros ojos. Paloma Navares, Madrid, Eneida, 2010.

— Los hilos de los sueños. Scott, Shiota y Lygia Clark, Madrid, Eneida, 2011.

Roulin, J. M., «Mothers in Revolution: Political Representations of Maternity in Nineteenth-Century France», Yale French Studies, núm. 101, «Fragments of Revolution», Yale University Press, 2001, págs. 182-200.

Sadock, Benjamin J., y Sadock, Virginia A. (eds.), Kaplan & Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry, 7.ª ed., Filadelfia, Lippincott Williams & Wilkins Publishers, 2000.

Salter, Mary D., An Evaluation of Adjustment Based upon The Concept of Security: Child Development Series, Toronto y Ontario, University of Toronto Press, 1940.

Sartre, Jean-Paul, «Qu'est-ce que la littérature?», Les Temps Modernes, 17, 1947.

Schiller, Friedrich Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre, Barcelona, Anthropos, 1990 [1795].

Segato, Rita, Contrapedagogías de la crueldad, Buenos Aires, Prometeo, 2018.

Semprún, Jorge, L'Écriture ou la vie, París, Gallimard, 1994.

Sennet, Richard, El artesano, Barcelona, Anagrama, 2008.

Simon, Nina, The participatory museum, Santa Cruz (CA), Museum 2.0, 2010.

Smith, Laurajane, Uses of Heritage, Abingdon, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.

— «Ethics or Social Justice? Heritage and the Politics of Recognition», Australian Aboriginal Studies, 2, 2010, págs. 60-68.

— «"El espejo patrimonial": ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?», Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, 12, 2011, págs. 39-63.

— «Discourses of heritage: implications for archaeological community practice», Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2012; http://journals.openedition.org/nuevomundo/64148.

— «Theorising Museum and Heritage Visiting», en Andrea Witcomb y Kylie Message (eds.), Museum Theory, Chichester, Wiley-Blackwell, 2015.

Smith, Laurajane, y Waterton, Emma, Heritage, Communities and Archaeology, Londres, Duckworth, 2009.

Smith, Sidonie, «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», en La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental, Barcelona, Anthropos, 1991.

Smith Bautista, Susana, y Balsamo, Anne, «Understanding the Distributed Museum: Mapping the Spaces of Museology in Contemporary Culture», Museums and the Web, 6-9 de abril de 2011.

Somme, Luc-Thomas, Conférence sur Le pardon chez Vladimir Jankélévitch, Universidad de Ginebra, 20 de diciembre de 2011;

https://jankelevitch.fr/IMG/pdf/jankelevitch-le-pardon.pdf.

Sonna, María Valeria (comp.), Las mujeres en la Antigüedad. Partos, maternidades y nacimientos, Buenos Aires, TeseoPress, 2020.

Steiner, George, Presencias reales, Barcelona, Destino, 2007.

— Presencias reales, Madrid, Siruela, 2017.

Stember, C., «Art therapy: A new use in the diagnosis and treatment of sexually abused children», en B. McComb Jones, L. Jenstrom y K. MacFarlane (eds.), Sexual abuse in children: Selected readings, Washington D. C., US Government Publications, 1980, págs. 59-63.

Stern, D., El mundo interpersonal del infante: una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva, Buenos Aires, Paidós, 1985.

Terr, L. C., «"Forbidden games": Post-traumatic child's play», Journal of the American Academy of Child Psychiatry, 20 (4), 1981, págs. 741-760.

Theweleit, Klaus, Male Fantasies, vol. 1: Women, floods, bodies, history, Minneapolis, University of Minnesota, 1987.

— Male Fantasies, vol. 2: Male bodies, psychoanalyzing, the white terror, Minneapolis, University of Minnesota, 1989.

Tubert, Silvia, Figuras de la madre, Madrid, Cátedra, 1996.

Van der Kolk, Bessel, El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma, Barcelona, Elephteria, 2015.

Van der Kolk, Bessel, y Fisler, R., «Dissociation and fragmentary nature of traumatic memories: Onerview and exploratory study», Journal of Traumatic Stress, 15, 1995, págs. 255-258.

Wagner, S., et al., «“Metaphorical” mapping in human infants», Child Development, 52, 1981, págs. 437-439.

Walter, Ingo, Masterpieces of Western Art, Frankfurt, Taschen, 2005.

Weiss, Peter, La estética de la resistencia, Hondarribia, Gipuzkoa, Hiru, 1991.

Zaidel, Dalhia W., Neuropsychology of Art, Oxon, Routledge, 2016.

Este libro terminó de escribirse

el 6 de octubre de 2024, día de San Bruno,

en Madrid. Su redacción transcurrió

entre Madrid, entre Vigo y Coruxo, Galicia,

y Lège-Cap-Ferret, Francia.

Índice

Por qué este libro

Introducción. La necesidad del arte, la necesidad de otro arte

Pintar, cantar, bailar, dramatizar. La práctica artística, común en todas las culturas

Qué concepto de creación

De la conceptualización de la creación como dominio patriarcal

La creación como acción transformadora

La importancia de la imaginación

Para qué sirve entonces el arte

Primera parte

MIRAR DE OTRO MODO

1. El yo imaginado

La lectura de la imagen: una aproximación metodológica

La mirada como otorgadora de significado

El cuerpo como construcción cultural

El estereotipo en la reconstrucción de los otros

2. Los cimientos de la cultura violenta

Metáforas perceptivas

Lo seco y lo húmedo, de Jonathan Littell

La construcción simbólica de la masculinidad de las luchas obreras

La manosfera

3. Mirar el desnudo, mirarnos desnudos

4. Sobre la violencia cultural y simbólica

5. Mujeres posando

6. Carne de vulva

7. Helmut Newton, la arrogancia de la mirada

8. Aprender a mirar

Segunda parte

DECONSTRUIR EL ARTE VIOLENTO, RECONSTRUIR EL ARTE COMO VINCULACIÓN HUMANA

9. El pasado es un país extraño. Contra el canon

El patrimonio como discurso

La nostalgia del pasado

Las cartelas, esencia del discurso autorizado sobre el patrimonio

La experiencia de las mujeres

El testigo modesto

El privilegio epistémico y la teoría

del punto de vista

Reconocimiento, representación, redistribución

Método regresivo-progresivo

La mediación cultural. Tendencias y aproximaciones

Museos en femenino

Las mujeres cambian los museos: de la memoria de los objetos a la memoria de las mujeres

POWER, un proyecto sobre género, poder y empoderamiento

10. El mito de la creatividad expropiada

La creatividad y sus manuales

Arte, mente y cerebro y Mentes creativas, de Howard Gardner

Creatividad, de Mihály Csíkszentmihályi

11. Sonia Terk-Delaunay o cómo morir dos veces

La teoría del punto de vista feminista

La creatividad, un paradigma excluyente

Situación. Los primeros años como constituyentes de la personalidad

Saltarse las normas establecidas

Los cónyuges sostenedores. La vida en común

Producción artística prominente

Importancia de la democratización del arte y la irrupción de la guerra

Apoyos femeninos en la vida de los creadores

Independencia económica

El éxito de Sonia Terk-Delaunay

Influencias mutuas

El ámbito y el campo

Resultados. El reconocimiento: la construcción

de genealogías y los pactos patriarcales

12. Käthe Kollwitz, la estética de la resistencia

La obra de las artistas

Entre el dibujo y el cuerpo: el tiempo

La elección de la técnica

Haciendo redes: vinculación con la izquierda, los desheredados y el feminismo pacifista

La Liga de Mujeres por la Paz y la Libertad (WILPF)

La búsqueda del contenido: la belleza

Los no biografiables

La ausencia de estereotipos

Por concluir

Tercera parte

CREAR DE OTRO MODO

13. Entre el cuerpo amoroso, la vida y el mundo. Una nueva mirada a la creación desde el psicoanálisis

El psicoanálisis como corte y expulsión

La teoría del apego

El arte como reinaugurador de la relación fundante

14. Crear, cuidar, pensar, amar

De la violencia como base a la cooperación como necesidad

Dignos de ser humanos, de Rutger Bregman

El mito de la masculinidad violenta, el tiempo de los padres

Construyendo, retomando el apego

Vínculo y reciprocidad

Sentido de pertenencia

Encontrar y dar sentido

Competencia corporal

Elementos estéticos de la relación afectiva

15. Metodologías feministas en educación artística

Las biografías situadas como proyecto educativo

Resignificación de la biografía: Writing a Woman's Life

Las autobiografías de las mujeres,

ejemplos de contrabiografías

La historia de vida como referente

El proyecto Posibilidades de ser a través del arte

Por qué surge

16. Gracias a la vida

17. Crear para construir la vida

La creación deshabitada de la modernidad

Otros saberes. Habitar de nuevo la creación

La paz

Bibliografía

Créditos

Feminismos

Consejo asesor:

Paloma Alcalá: Profesora de Enseñanza Media

Nerea Aresti: Universidad del País Vasco

Asunción Bernárdez: Universidad Complutense de Madrid

Mariángeles Durán: CSIC

Teresa Ferrer: Universitat de València

Ana de Miguel: Universidad Rey Juan Carlos

Alicia Miyares: UNED

Isabel Morant Deusa: Universitat de València

Laura Pérez Ortiz: Universidad Autónoma de Madrid

Verónica Perales: Universidad de Murcia

Concha Roldán: CSIC

Nuria Romo Avilés: Universidad de Granada

Margarita Soler: Universitat de València

Amelia Valcárcel: UNED

Dirección y coordinación: Alicia Puleo, Universidad de Valladolid

Edición en formato digital: octubre de 2025

Diseño de cubierta: aderal / Verónica Perales Blanco

Ilustración de cubierta: Lluïsa Vidal, Autorretrato, 1899, Museu Nacional d'Art de Catalunya. © Cordon Press/Alamy/History and Art Collection

© Marián Cao, 2025

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

www.catedra.com

ISBN ebook: 978-84-376-4951-1

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.